الكرمل

فصلية ثقافية



80

صيف 2004

لم يأذن الوقتُ لصديقنا الراحل محمد حمزة غنايم بالتساؤل عمّا يبقى منه، بعد كل هذا الجهد، أو ما هو كتابه الذي سيدلُّ عليه؟. لقد شَغَلَتْهُ بدايات متعدِّدة، في حقول مفتوحة، عن تعرُّف ذاته الأدبية الحقيقية، وَجَرَفَتْهُ حيويَّتُه الاستثنائية في العمل على أكثر من مستوى ثقافي.

ولكن، لا يخفى على قارئه مدى هَوَسه في أن يكون شاعراً مختلفاً عمّا هو سائد... لا يكتب المألوف أو المتوقع من إنسان يعيش في حيّز جغرافي وسياسي وثقافي شديد التشظي، أطلق هو عليه صفة «المنطقة الحرام».

لقد عاش هذا العربي الفلسطيني، المولود في الشرط الإسرائيلي، على الحد الفاصل بين باقة الغربية وباقة الشرقية. يحمل الهوية الإسرائيلية الاضطرارية، دون أن يساوره الشكّ في حقيقة هويته الأصلية. فهو يعرف من هو، ويعرف ما هو وطنه، ويحفظ روايته التاريخية، ويوميات حياة لا تشبه الحياة. يرى من نافذة بيته أبناء شعبه من الجهتين: داخل «الخط الأخضر» أقلية قومية مضطهدة تطالب «الدولة اليهودية» بحقوق المواطنة وبمساواة مستحيلة بين المواطنين. وخارج «الخط الأخضر» شعب واقع تحت الاحتلال المباشر يطالب «الدولة اليهودية» بالاعتراف بحقه في حياة ما واستقلال ما....

ربما، لم يعد في وسع «الشعر الوطني» أن يقدّم المزيد من البلاغة الشعرية عن هذا الشقاء اليومي الطويل، وعن تَوَتُّرٍ لا حل له بين طرفي المعادلة المرهقة. إذ، كيف يكون المرء «عربياً وإسرائيلياً» في آن واحد؟ وأيّ النصفين يفرغ الآخر من محتواه؟ وكيف ينجو الشعر إذاً من أدوات السخرية؟ لذلك، ربما، ترك محمد حمزة غنايم لغته تعبث به وبمفرداتها معاً على هواها... تقود إنساناً حائراً إلى مجابهة مصيره بشيء من العبث. لغة يعكس انكسارُها اعترافها بأنها غير قادرة على تحمل الواقع، وتوهم الفرد بأنه قد يجد مأوى ما لفرديته. لكن محمد حمزة غنايم لم يكمل رحلة البحث عن ذاته في قصيدته التجريبية، الغرائبية، المتعطشة إلى بلوغ اللامألوف. فالواقع السوريالي الدمويّ يجعل السوريالية الشعرية شديدة الواقعية وأقل غرابة!

ولأن الشعر لا يكفي، ولا يطيع طموح الشاعر، أراد محمد حمزة غنايم الواقف في المنطقة الحرام، أن ينتقل من موضوع للمعرفة إلى ذات عارفة، فأنجز دراسات قيّمة في ثقافة الآخر الإسرائيلي، وأجرى محاورات أو سجالات عميقة مع مختلف التيارات الفكرية الإسرائيلية ببصيرة نافذة درست الفكر الإسرائيلي من داخله، وزوّدت الوعي العربي بمعرفة أعمق، وبتمييز ضروري بين المعرفة والتطبيع.

لكن سؤال التطبيع احتدم عندما أقدم محمد حمزة غنايم على ترجمة شيء من الأدب العبري إلى العربية، ومن الشعر العربي إلى العبرية. لم يأت الاحتجاج من بعض المثقفين العرب فقط، فقد كان الإقبال الإسرائيلي الشحيح على معرفة إنسانية الآخر العربي من خلال أدبه دليلاً على أن «الآخر» لا يكترث بمعرفة «الآخر» إلاّ لمتطلبات تحسين شروط الصراع أو شروط التفاوض!

لكن محمد زحزح الصخرة قليلاً بدأب النمل، وبطاقة هائلة على العمل. ما زالت بداياته مفتوحة على بدايات جديدة. وإذا كان تصوُّره الشعريّ أكبر من قصيدته، فلأنه كان يبحث عن الجديد اللامألوف، واللامتوقع. ولأنه كان في صراع مع المشاريع والوقت، ما لبث أن تطوَّر إلى صراع مع الموت، الذي لم يكن جواباً على الجانب العبثي من الوجود، بقدر ما كان استطراداً للصراع على المعنى!

ملف

موقع الشاعر، مصائر الشعر

تقديم وترجمة: صبحي حديدي

I

يقترح هذا الملفّ نموذجين من السجالات التي تشهدها الحياة الثقافية الأمريكية الراهنة، ليس حول حال الشعر وأشكاله ومشكلاته ومصائره فحسب، ولكن أيضاً حول معنى الشعر ومفهومه في الجوهر. وإذا كانت المسائل المطروحة في هذه السجالات أمريكية المنشأ، فإنّ إشكالياتها ـ الأوسع والأعمق والأبعد ـ ليست كذلك تماماً، ولن يصعب كثيراً الانتباه إلى أنها في الآن ذاته قضايا كونية، تخصّ فنّاً إنسانياً كونياً يعيش سلسلة من المآزق الناجمة عن شروط كونية بدورها، أو «معولَمة» بالأحرى...

ولا نزعم، بالطبع، أنّ الحياة الثقافية العربية تشهد سجالات مماثلة، إذا كانت تشهد أيّ نوع من «السجال» في كلّ حال. لم يحن الوقت بعد لكي يخرج علينا صوت يعلن، كما تفعل جوان

صبحي حديدي، كاتب وناقد سوري يقيم في فرنسا

هوليهان، أنّ بعض أركان إمبراطورية الشعر العربي المعاصر نثر غير شعري أو نثر رديء، وأنّ هذا الإمبراطور الشعري أو ذاك عارٍ تماماً، وما من «ثياب» يرتديها وتستحقّ منّا التصفيق أو الإعجاب أو حتى مجرّد الذكر. ومن المبكّر أن نقف وقفة جدّية معمقة، كما يفعل دانا جويا، عند مآل الشعر العربي المعاصر بوصفه محض «حبر سرّي»، في ضوء ما تفعله التكنولوجيا الإلكترونية بعادات القراءة والاستقبال والتلقّي، أو ما يفعله كاظم الساهر بالقصيدة المغنّاة وبالجمهور الذي يستهلك معه ذلك «الشعر»، لكي لا نتحدّث عمّا تفعله نانسي عجرم بذائقة الإيقاع وحسّ الموسيقى!

نملك، في المقابل، الكثير من الضجيج والعجيج والحروب حول مسألة واحدة تتكرّر صباح مساء، تختفي ثمّ تعود، تنام ثمّ تصحو، تشتعل وتخمد وتلتهب من جديد... إنها، كما في وسع الجميع أن يتوقع، حكاية الوزن في الشعر، و«عمود الخليل» أم «قصيدة التفعيلة» أم «قصيدة النثر»! لن أطيل في مسألة لا تكفّ عن الاستطالة دون جدوى، وأكتفي بهذا المثال العجائبي الأخير الذي صدر عن الشاعر السوري محمد عضيمة، وجاء في جميع مقدّمات ما يسمّيها مختارات «الشعر العربي الجديد»، من الخليج والعراق وسورية ولبنان (وأقتبسه حرفياً، بما في ذلك علامات الوقف): «قصيدة النثر، هي قصيدة وعي وصحو. أمّا قصيدة الإيقاع، فهي قصيدة سُكْر ودوخة. لا أستطيع التفكير وأنا أوقّع ما أقول.. ألم نتعب من الدوران والدوخة، ألم تضجر الذائقة العربية من الإيقاع وسلالته، ألم تضجر من الأوزان وسلالتها.. التفعيلة في طريقها إلى الانزياح، إلى الانقراض.. ألا يكفيها هذا الزمن الممتد.. أنصح شعراء الإيقاع بأن يكتبوا المراثي لشاهدات قبور قصائدهم الموقعة.. كما الشعر العمودي سوف نجهز على التفعيلي.. فقط لأننا نحتاج إلى استخدام الوعي.. دخنا من رقص الإيقاع، فلم نعد نرى..».

وكان الأمر سيهون لو اقتصرت حروب «التطهير العرقي» هذه على «شعراء الإيقاع» العرب المعاصرين وحدهم، (رغم أنّ عضيمة يذهب أبعد ممّا تتجاسر مخيّلة مهووسة، حين يعلن أنّ «شعراء التفعيلة والأنظمة الدكتاتورية العربية توأمان ابتليت بهما الأمة منذ الاستقلال ولحد الساعة»، في حين أنّه «مع قصيدة النثر بدأت تباشير الديمقراطية سياسياً وفنياً»!). المصيبة أنه يرفع السيف شرقاً وغرباً أيضاً: «جميع شعراء العالم يكتبون اليوم قصيدة النثر: انتهت أوزان مالارميه وأوزان «أزهار الشرّ» لبودلير، وانتهت أوزان «باشو» و»إيسّا»، وانتهت أوزان المتنبي وأبو تمام .. انتهت جميع هذه الأوزان. وصار الشاعر الديمقراطي هو من يكتب بحرية خارج أي وزن. من أمريكا اللاتينية إلى أمريكا الشمالية، إلى أوروبا، إلى الشرق الأقصى، صارت قصيدة النثر هي الرئة التي يتنفس من خلالها أي شعب من الشعوب، والرمز الصريح للحرية والانعتاق.. إلا شعراء اللغة العربية اليوم، يريدونها خليلية حتى العظام، وتفعيلية حتى النخاع. شعرهم هو الشعر، وشعر الشعوب الأخرى ليس شعراً، لكن ما ذنب هذه الأخيرة إنْ كانت لم تعرف الفراهيدي ولا بحوره، ولم ترقص ولم تجنّ على إيقاعاته وألحانه»...

هذا الهذر المجاني يشير، مع ذلك، إلى حقيقة مركزية: أنّ المشهد الشعري العربي يعيش، منذ

مطالع سبعينات القرن الماضي حال اصطراع بين شكلين في الكتابة الشعرية:

- «شعر التفعيلة»، وهي التسمية التي نستخدمها لأننا لا نملك أفضل منها، ولأنّ تسمية «الشعر الحرّ» أقلّ دقّة وأكثر إشكالية؛

– و«قصيدة النثر»، التسمية التي لا تخلو بدورها من مزالق اصطلاحية وتاريخية عديدة.

مع الإشارة الفورية إلى أنّ شكل العمود، أي الشعر الموزون المقفى التقليدي، شهد طور انحسار واسع النطاق، خصوصاً بعد رحيل كبار أساتذته من أمثال محمد مهدي الجواهري ومصطفى جمال الدين، وصمت شاعر كبير ثالث مثل سعيد عقل.

وحال الاصطراع تلك لا تلغي ديناميات التعايش والتلاقح والتفاعل المشترك، وثمة على العكس درجة كافية ـ وأحياناً عالية تماماً ـ من الاغتناء التعبيري بين الشكلين. ونحن، مثلاً، نقرأ محمود درويش:

لا أعرف الصحراءَ،
مهما زرتُ هاجسها،
وفي الصحراء قال الغيبُ لي:
أكتُبْ!
فقلتُ: على السراب كتابة أخرى
فقال: أُكتُبْ ليخضرّ السرابُ
فقلت: ينقصني الغيابُ
وقلتُ: لم أتعلّم الكلمات بعدُ
فقال لي: اكتبْ لتعرفها
وتعرف أين كنتَ، وأين أنتَ
وكيف جئتَ، ومَنْ تكون غداً،
ضع اسمك في يدي واكتبْ
لتعرف مَن أنا، واذهبْ غماما
في المدى...
فكتبتُ: مَنْ يكتب حكايته يرثْ
أرضَ الكلام، ويملك المعنى تماما!
ـ «قال المسافر للمسافر: لن نعود كما...»

وندرك أننا نفتح الذائقة الجَمْعية على حقل عريض مركّب، تتشابك فيه أواليات التلقّي الملحمي بمفردات مشروع شعري رفيع، ينفصل عن ـ بقدر ما يستجمع الشتات الفاتن في ـ مشروعات أخرى بعيدة الغور وضاربة الجذور في الروح والذاكرة والهوية الفنية للذات العربية

المستوطنة في تراث عريق. إنه، في الآن ذاته، مشروع لا يكفّ عن صناعة عمارته البنائية الخاصة (الموسيقية والإيقاعية والاستعارية) التي تتجاذب الاستقبال وتغرّبه وتدرّبه، تحلّ وثاق ارتباطه بالماضي وتعيد تركيب منطق ذلك الارتباط ليكون الحاضر وبعض كثير من المستقبل في قلب السيرورة بأسرها.

ولكننا، في المقابل، نقرأ أنسي الحاج :

إني أدقُّ أدقُّ أدقُّ فافتحوا
امِحوا ما قبله
الراوي فليرو والعَصيُّ فليُصغِ
الساحرة بيضاء وما من ساحرة سوداء
الغابة شقية بالأسد رضيّة بالفراشة
الغابة خضراء لأنّ الفراشة خضراء ومرآتها الغابة.
تسهرين فيّ كسجينة في البرج تضيئه بحرّيتها
فيطير من نوافذه ويصبح هواء للبساتين
تسهرين فيّ كاللهب في السراج
كالعناية فوق المسافر.

ـ «*الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع*»

فندرك أن الذائقة الجمعية ذاتها ترتطم بغياب المعادلة الشعرية الكبرى المألوفة، وحضور معادلٍ شعري من نوع ما، غامض، استفزازي، ولكنه آسر بما يكفي لزجّ الأسئلة في قلب القراءة وإعادةً تركيب منطق الاستقبال... بهذا القدر أو ذاك من التوتر أو المهادنة، القبول أو الإعراض، وبالقليل من التعلّم الشاق ضمن سيرورة شاقة. وندرك أن تجاذب الغياب والحضور هو ـ بدوره ـ تغريب عن عمارة بنائية رفيعة، وتدريب على أخرى رفيعة بدورها، على طريقتها وضمن خياراتها ومزالقها ومغامرتها ومُنْجَزها.

II

هذا التقابل (الصحّي للغاية) ليس مواجهة بين «وزن» و«نثر»، بين «قصيدة التفعيلة» و«قصيدة النثر»، وهو ليس ميزان الذهب الذي يدلّ على وجود الشعرية هنا أو غيابها هناك، أو على وجود «نظام سابق» وآخر «غير سابق» أو «لاحق»، أو مُنتَفى أصلاً في الكتابة الشعرية. الموسيقى في نصّ محمود درويش أكثر من مجرد «نظام»، وهي ليست اختزال الإيقاع بأي حال. إنها، بسبب كونها ظاهرة موسيقية فذّة، معجزة تجريدية مفتوحة، وفضاء بالغ الخصوصية لحوار

المعنى والصوت، لأنها ليست فيزياء الوَقْع وحده، وليست سيمياء اللغة وحدها. إنها باعث حياتي على البحث عن التناغم في محيط النفس والطبيعة، وباعث على إعادة استجماع القرابة البدئية مع ظواهر «الإيقاع» الطبيعية الأخرى: إيقاعات القلب والتنفس والنطق، وتعاقب الفصول، وحركة المياه والبحار، وهجرات الطيور والدورات الكبرى في نظام الكون. وهي، لأنها منظّمة، ميدانٌ لإعادة التوازن بين الإنسان والطبيعة، الحياة والفن، المادة والمخيلة.

والإيقاع الموسيقي أكبر بكثير من أي نظام وزني في الشعر، إذ إن الإيقاع الشعري الرفيع (من النوع الذي يحققه محمود درويش وأنسي الحاج على سبيل المثال)، لا يتكوّن إلا وسط تنازع الوحدة الصوتية (التي تدفعنا بهذا القدر أو ذاك الى «انتظار» نبرة نغمية مألوفة ما، نعرف انها قادمة هنا لأنها متوافقة مع بنية وزنية نمطية)، مع إيقاع الكلام الذي يستحضر موشوراً لانهائياً من التنويعات الكفيلة بإسقاط المنتَظَر المألوف.

القارىء العربي يأتي الى قصيدة محمود درويش وهو مسلّح بنظامه ونظامها (وهو، في الحالين، ليس نظاما مسبقاً أو سابقاً على الكتابة)، ويأتي الى قصيدة أنسي الحاج وقد اختلطت في ذائقته جملة أنظمة، ويتعيّن بالتالي على النصّ ذاته أن يخلق ساحة فرز لهذا النظام الاستقبالي أو ذاك. وربما اقتضى الأمر، في القصيدتين على حدّ سواء، فرز نظام أو أنظمة جديدة من واقع النص وحقوق قراءاته. والمسألة هنا لا تتصل بوجود، أو غياب، معايير شكلية أو مباشرة لتمييز الشعر عن اللاشعر (مثل الترتيب الطباعي للأسطر، والسياقات الاستعارية والبلاغية للغة المستخدمة، والتخطيط الإيقاعي، والكثافة، وعلاقات المفردات، والتوزيع العام للتركيب، وما إلى ذلك)، بل تتصل بعمق سيرورة القراءة ذاتها، بعمق العلاقة مع النوع ومغايرته وتمييز قسماته كنص شعري ـ كقصيدة ـ وليس كنصّ ينتمي إلى نوع آخر، ولكنه يتكئ على بعض استراتيجيات الكتابة الشعرية.

ولقد بات من المعروف اليوم أنّ مناخات التجديد الخمسينية، التي كانت غائمة مضطربة بقدر تلهفّها على إحراز قفزات دراماتيكية، سمحت لنازك الملائكة باستسهال إطلاق تسمية «الشعر الحرّ» على القصيدة التي تحرّرت من عمود الخليل بن أحمد ولكنها ظلّت مُلزَمة وملتزمة بـ «عمود» تفعيلي ليس أقلّ نسقية، وبنظام في التقفية ليس أقلّ جموداً إذا لم يكن أقلّ ديناميكية في رتابة توزيعه. أكثر من ذلك، وجدت الملائكة أن هذا النظام العروضي الجديد لن يكون مرتاحاً إلا في البحور التي تقوم على تفعيلة متماثلة (الكامل، الرمل، الهزج، الرجز، المتقارب، والوافر)، الأمر الذي عنى استبعاد البحور الأخرى!

كذلك كانت تلك المناخات قد سمحت لأدونيس وأنسي الحاج باستسهال مماثل في إطلاق تسمية «قصيدة النثر» على النماذج المبكرة من كتابة شعرية تحرّرت من العمود والتفعيلة والقافية، ولكنها ظلّت ملزمة وملتزمة بـ «عمود» مستتر إذا جاز القول، كان طباعياً صرفاً في الجوهر، لأنه في الواقع كان يكرّس التقطيع إلى «أسطر شعرية» ليس استناداً إلى هندسة إيقاعية ما، أو بِوَحيٍ من بُنية موسيقية معيّنة تستهدف ضبط الوقف والإغلاق بين سطر وسطر، أو

التعليق والربط بين وحدة تعبيرية وأخرى، أو تنظيم عمارة مدروسة بين علامات الوقف إذا توفّرت.

غير أنّ سنوات السبعينات والثمانينات شهدت المزيد من محاولات جَسْر الهوّة بين هذَين الأقصيَين، في نماذج نزار قباني، صلاح عبد الصبور، خليل حاوي، أنسي الحاج، أدونيس، سعدي يوسف، محمود درويش وأمل دنقل. والأمر بالطبع لم يقتصر على هؤلاء، وتوفّرت نماذج أخرى وسيطة لشعراء سبعينيين وثمانينيين من أمثال علي الجندي، ممدوح عدوان، سركون بولص، محمد عفيفي مطر، سليم بركات، قاسم حداد، عز الدين المناصرة، أحمد دحبور، محمد القيسي، عباس بيضون، وديع سعادة، بول شاول ومحمد بنيس... سواء لجأوا إلى التفعيلة أو قصيدة النثر أو مزجوا بينهما.

المشهد الراهن، الذي يبدأ من ثمانينات وتسعينات القرن الماضي، تنطوي معادلاته السوسيولوجية والجمالية على تعقيدات شديدة عديدة، حتى أنّ في وسع المرء أن يقول إنّ شاعرات وشعراء هذا المشهد (بين أفضل ممثّليه: وليد خازندار، زهير أبو شايب، طاهر رياض، غسان زقطان، أمجد ناصر، نزيه أبو عفش، نوري الجراح، بسام حجار، عناية جابر، لينا الطيبي، فاطمة قنديل، عماد أبو صالح، سيف الرحبي، كاظم جهاد، هاشم شفيق، حسن النجمي، عبد الله زريقة...) هم حَمَلة الجلجلة أكثر من أيّ جيل شعري عربي آخر، منذ انطلاق أولى الحداثات.

ولقد سبق لي أن ناقشت بعض المعضلات الجذرية التي يواجهها هذا الجيل تحديداً، الأمر الذي يتقاطع على نحو ما مع الأسئلة التي يثيرها دانا جويا وجوان هوليهان في هذا الملفّ. كبرى هذه المعضلات تخصّ التعاقد مع القارىء، أو انهيار ذلك التعاقد وتآكله بالأحرى، ضمن حيرة تدبّر أسئلة من الطراز التالي: ما الذي تعنيه مفردة «القصيدة»، في الحساب الأخير؟ وكيف نقنع القارئ بأنّ ما يقرأه هو «الشعر» وحده، لا لشيء سوى أنّ الشاعر يقول عن كتابته إنها الشعر وحده؟ كيف ينبغي أن يقرأ القارئ كما يريد له الشاعر أن يقرأ؟ كيف، وهل، تزوّد القصيدة قارئها بعُدّة جمالية كافية لكي تُردم الهوّة بين عادات القارئ في القراءة، وعادات الشاعر في الكتابة؟ وفي المقابل، كيف يكتب الشاعر كما يريد له القارئ أن يكتب؟ أي: كيف، وهل، يزوّد القارئ الشاعرَ بـ «أدلّة» كافية تهدي إلى ذائقة القارئ، وتكفل ردم الهوّة بين عادات الشاعر في الكتابة وعادات القارئ في القراءة؟

وإذا كانت معادلة الإبداع الإنساني تحتاج إلى طرفَين اثنين هما المرسِل والمستقبِل، فإنّ معادلة الشعر (على نقيض من الرواية مثلاً) تحتاج إلى ثلاثة أطراف: الشاعر، والقارئ، والمستمع. وفي العصور القديمة كان الشاعر هو قائل الشعر وقارئه في آن معاً، يتلوه على جمهور ينصت مباشرة أو عن الطريق التداول السماعي، وظلّت حاله هكذا زمناً طويلاً قبل تدوين الكتابة واختراع الطباعة. اليوم انفكّ الشاعر عن وظيفة التلاوة ـ القراءة تلك، واكتفى بالعيش في دائرة الإبداع البعيدة عن قارئ أخذ يستولي تدريجياً على وظيفتَي القراءة والإنصات. وبسبب من هذا التحوّل الفاصل بات من واجب أيّ قارئ للقصيدة أن يمتلك معرفة الحدّ الأدنى حول كيفية قراءة القصيدة:

تماماً كما أنصت إليها الشاعر ـ بينه وبين نفسه ـ عند ساعة إبداعها.

III

هنالك، إذاً، ثنائية في الشكل بين «قصيدة التفعيلة» و«قصيدة النثر». غير أنّها، وبسبب من حال الاغتناء المتبادل بين مختلف مشروعات وتجارب مشهد الشعر العربي المعاصر، ثنائية تفسح المجال أمام تعدّد واسع في «المراكز» داخل الشكل الشعري الواحد ذاته. والمقصود بـ «المركز» هنا هو جملة اعتبارات جمالية وفنية وموضوعاتية، وأجيالية في بعض الأحيان، تبرّر تمركز عدد من الأصوات الشعرية في «مجموعة» واحدة، على نحو افتراضي فقط ودون سابق قصد.

وهكذا، يبدو محمود درويش وكأنه يستجمع عدداً من شعراء التفعيلة الذين يحاولون محاكاة لغته العالية، وموضوعاته الكونية، ومهاراته في التصوير الحسّي، وعماراته الإيقاعية التشكيلية، وغنائيته الملحمية؛

وكذلك يفعل سعدي يوسف مع الشعراء الذين تستهويهم سيولته التعبيرية، وحسّ المأساة في نبرته العراقية الرثائية، واقتراب إيقاعاته من النثر؛

ويفعل أدونيس مع فئة ثالثة من الشعراء الذين تشدّهم «الرؤيوية» في الشعر، واللغة «الإشارية» الغامضة، والموضوعات الميتافيزيقية، والصورة المركّبة الذهنية؛

ولا يزال يفعل محمد الماغوط، رغم توقفه عن كتابة الشعر، مع فئة رابعة تظلّ وفيّة لتلك الومضة الخاصّة في قصيدته المشبعة بشعر الحياة اليومية؛

وتفعل «المدرسة اللبنانية» في قصيدة النثر مع عدد من الشعراء الشباب، الذين يكتبون قصيدة النثر حصراً وعلى نحو يجاري ما أنجزه أمثال عباس بيضون، وديع سعادة، وبول شاول؛

ويفعل تيّار قصيدة النثر العريض، الذي يضمّ عشرات الأصوات التي صعدت منذ أواسط ثمانينات القرن الماضي، وتواصل تلمّس أسلوبيات جديدة، ومحاولة إخراج القصيدة من مأزق علاقتها مع القارىء...

أبرز خصائص هذه التعددية:

١ ـ أنها عابرة للأشكال إجمالاً، بمعنى أنّ شاعر قصيدة النثر يمكن أن يتفاعل مع شاعر قصيدة التفعيلة، والعكس أيضاً صحيح.

٢ ـ وهي عابرة للأجيال، بمعنى أنّ شاعراً شاباً في الثلاثين يمكن أن يتأثر بشاعر في الستين، وليس من المبالغة القول إنّ عدداً من الشعراء الستينيين ينصتون باهتمام كبير إلى أصوات الشعراء أبناء الثلاثين.

٣ ـ أنّ هذه التعددية لا تستولد «حداثة» خاصة بها. ذلك لأنّ مشاريع الحداثة في الأدب العربي اقترنت، منذ الخمسينات، بمزيج غير متجانس من صعود الأفكار القومية والطبقية والليبرالية،

الممثِّلة لتفكير النُخَب البرجوازية المتوسطة والصغيرة على اختلاف تياراتها الفكرية اليمينية واليسارية والوسطية. وانتكاس مشاريع هذه النُخَب على أصعدة سياسية واجتماعية وثقافية وفكرية، أسفر، موضوعياً، عن انتكاسة نظيرة في مشاريع الحداثة الإبداعية. كذلك كان صعود مفهوم التحالفات والجبهات العريضة بين التيّارات المختلفة، وإمكانية ائتلافها حول برنامج عمل إصلاحي أو نهضوي مشترك، قد أسفر بدوره عن حال من التعايش أو الائتلاف، أو حتى التحالف بين مختلف أشكال وأساليب وموضوعات الحداثات العربية في حقول الإبداع.

غنيّ عن الإيضاح إنّ نماذج الشعر التي تقتبسها جوان هوليهان، وتضع احتجاجات جدّية على تصنيفها في خانة الشعر، هي من نوع يتوفّر في الشعر العربي على قدم وساق. وليس مدهشاً، بالطبع، أنّ نماذج الرداءة في الشعر العربي المعاصر تشمل أشكال الكتابة الشعرية جمعاء، العمود و«قصيدة التفعيلة» و«قصيدة النثر». هذا، في أقلّ تقدير، سبب وجيه كافٍ لكي نشعر بحاجة ماسّة إلى تنظيم سجالات حول مصائر الشعر العربي المعاصر، جدّية ومعمّقة وغير متحزّبة مسبقاً، تثير ذلك النمط من الأسئلة التي يتناولها دانا جويا وجوان هوليهان؛ وتتلمس أبعاد انهيار التعاقد بين الشاعر والقارىء، أو تآكل ذلك التعاقد أو اقتصاره على حفنة محدودة من الشعراء؛ وتأخذ في الحسبان حقيقة أنّ الثقافة العربية المعاصرة تعيش بدورها ثورة المعلومات ومحاق ثقافة الطباعة، ولكن كما عاشت الحداثة الغربية ربما: من موقع الهامش، والاستهلاك، والتقليد، والاستلاب الذاتي!

حبر سري
الشعر عند نهاية ثقافة الطباعة

دانا جويـا

ما دامت وسائل الإعلام جميعها شذرات عن أنفسنا جرى توسيعها في الميدان العامّ، فإنّ أثر أيّ وسيط علينا ينحو إلى إدخال الحواسّ في علاقات جديدة.
مارشال ماكلوهان ـ «فهم وسائل الإعلام»

I – نهاية ثقافة الطباعة

نحن اليوم نعيش في غمرة ثورة ثقافية هائلة. فللمرّة الأولى منذ تطوّر حرف الطباعة المتحرّك في أواخر القرن الخامس عشر، فقدت الطباعة صدارتها ضمن وسائل الاتصال. ولقد قطع انتشار التكنولوجيا خطوات بعيدة، فقدّم وسائل جديدة لتبادل وتخزين واستخراج المعلومات، بحيث أنّ وسائل الإعلام الجديدة لم تبدّل تدريجياً طرائقنا في إدراك اللغة والأفكار فحسب، بل أيضاً

نُشر هذا المقال بعنوان Disappearing Ink: Poetry at the End of Print Culture في فصلية The Hudson Reviw، العدد ١، ربيع ٢٠٠٣. ودانا جويا Dana Gioia شاعر وناقد ومحرّر أنطولوجيات أمريكي من أصول إيطالية ـ مكسيكية. وهو أحد أبرز الأسماء الشعرية في الولايات المتحدة اليوم، وبين القلّة التي تواصل الدفاع المستميت عن إحياء الموسيقى في الشعر، وتجديد عناصر الوزن والقافية والحكاية داخل القصيدة. ذلك لا يعنى أنه «شاعر تقليدي»، بالمعنى المرذول السائد في مصطلحاتنا العربية في الأقلّ، بل هو أحد أفضل الأصوات في الشعر الحرّ الأمريكي المعاصر. أصدر ثلاث مجموعات شعرية، هي «تساؤلات عند الظهيرة» و«آلهة الشتاء» و«أبراج الحظّ اليومية»، وله كتاب نقدي واسع التأثير بعنوان «هل للشعر أهمية؟»، فضلاً عن عشرات المقالات والدراسات التي ينشرها في دوريات مختلفة. والترجمة أعلاه تمّت بتصرّف، إذ استبعدنا تلك الأقسام التي تتضمن تحليل بعض النصوص الشعرية استناداً إلى اعتبارات صوتية وتقنية صرفة تخصّ اللغة الإنكليزية، ويتعذّر أو يصعب بالتالي أن تؤدّي الأغراض التحليلية ذاتها عند نقلها إلى العربية.

إدراك العالم وأنفسنا. والنقلة التي شهدتها أنماط الاتصال تركت تأثيراً فائقاً على كلّ جانب من جوانب الحياة المعاصرة، لكنّ الأدب ـ بوصفه مشروعاً تخييلياً يتمّ إبداعه كليّاً بالكلمات ـ تأثّر بشكل عميق وبطرائق لا نزال في سيرورة تأمّلها.

كيف يصف المرء هذا التبدّل الثقافي؟ بعض الإحصاءات الإجمالية يمكن أن تساعد في توصيف المناخ العامّ. وطبقاً لدراسة حديثة فإنّ الأمريكي المتوسط يقضي قرابة ٤٢ دقيقة يومياً في القراءة، وليس قراءة الكتب وحدها بل أيّ شيء: الصحف، المجلات، وصفات الحمية الغذائية، ودليل برامج التلفاز. هذا الاستثمار الضئيل للوقت يقارن مع قرابة أربع ساعات يومياً في مشاهدة التلفاز، وقرابة ثلاث ساعات في الاستماع للمذياع. أقلّ من نصف البيوت في أمريكا تقرأ صحيفة يومية، والكثير من الصحف التي يتابعها هؤلاء (مثل USA Today) تحتذي نموذج التلفاز في صياغة وتصميم موادّها. الراشدون الأصغر سنّاً (بين ١٨ إلى ٣٠ سنة) يقرأون أقلّ بكثير من المجموعات الأكبر سنّاً. والأطفال يكبرون اليوم في عالم تتسيّده خيارات أخرى في المعلومات والتسلية. وطبقاً لاستبيان جرى سنة ١٩٩٩، يعيش الطفل الأمريكي في بيت يحتوي على جهازَي تلفزة، وثلاثة أجهزة تسجيل صوتية، وثلاثة أجهزة مذياع، وجهازَي فيديو، وجهازَي أسطوانات مدمّجة، وجهاز ألعاب فيديو، وكمبيوتر. والاستبيان تجاهل السؤال عمّا إذا كان البيت يحتوي على بعض الكتب، ولكنه أوضح أنّ الطفل يقضي خمس ساعات و٤٨ دقيقة يومياً مع الوسائط الإلكترونية، مقابل ٤٤ دقيقة مع المطبوعة. ويجب الملاحظة أنّ الوقت الذي يقضيه الطفل مع المطبوعة يتضمن أيضاً تلك الأنشطة الإجبارية التي تُسمّى الفروض المدرسية. (...)

وعلى امتداد سنوات طويلة، راقب رجال الفكر والأكاديميون هذه الميول بمزيج من خيبة الأمل ونفض اليد. وإذْ أبدوا الأسف لحال الأمية المزرية في أوساط الجمهور، فإنهم ظلّوا واثقين من جبروت ثقافة الطباعة لدى الأمريكيين المتعلمين. غير أنّ الثقة لا تبدو في محلها اليوم. صحيح أنّ الكتب والمجلات والصحف لم تندثر بعد، إلا أنّ موقعها في الثقافة تبدّل كثيراً خلال العقود القليلة الماضية، وفي أوساط المتعلمين أنفسهم. ونحن اليوم نرى الجيل الأول من رجال الفكر الشباب غير المستعدّين للانخراط في عالم الكتب. إنهم ليسوا ضدّ القراءة، ولكنهم يرونها مجرّد واحد من خيارات عديدة للمعلومة. وإنّ «الكتابة تبدو في البرهة الراهنة عتيقة الطراز»، كما قال الشاعر ـ الناقد جاك فولي.

ويرى المثقفون أنّ النقلة من ثقافة الطباعة إلى وسائل الاتصال الإلكترونية مسألة واسعة ومعقدة ومثيرة للاضطراب. ذلك لأنّ الأمر يمسّ كلّ جوانب الحياة الثقافية، ودارت في هذا الصدد سجالات ثقافية عديدة. ولعله لا توجد قضية أكثر أهمية منها في ثقافتنا، لأنها تركز على الوسائل التي تتيح لمجتمعنا استخدام اللغة والصور والأفكار لتمثيل الواقع. وإنّ محاق الطباعة، بوصفها سبيل ثقافتنا الأساسي في تشفير وتقديم وحفظ المعلومات، ليس مجرّد تبدّل منهجي: إنه تحوّل معرفي. ولقد لاحظ نيل بوستمان أنّ النقلة من الطباعة إلى التلفاز «قد نقلت، على نحو حاسم لا رجعة عنه، محتوى ومعنى الخطاب العامّ، إذ لا يمكن لأيّ وسيلتَي إعلام على هذا القدر

الهائل من الاختلاف أن تحتضنا الأفكار ذاتها». والتكنولوجيا المستخدمة في تقديم المعلومات ليست محايدة أبداً. والسُبُل التي يعمل بموجبها وسيط ما، تُملي أنواع المحتوى التي تنقلها، أو تراجع مقولة ماكلوهان الشهيرة، حول الوسيط الذي يحدّد الرسالة مسبقاً.

II – الشعر الموزون لم يعد تقنية محتضرة

نهاية ثقافة الطباعة، تثير العديد من الأسئلة المقلقة حول موقع الشعر وسط هذه التبدّلات الثقافية والتكنولوجية الهائلة. ما سيكون موقع الشاعر في مجتمع باتت حاجته إلى الكتب أقلّ فأقلّ، ولم يعد يملك إلا القليل من الوقت للثقافة الجادّة، والقليل من المعرفة الجادّة عن الماضي، والقليل من الإجماع على القيمة الأدبية، والقليل من الإيمان بالشعر ذاته، حتى في صفوف المثقفين؟ هذه الأسئلة تصبح أكثر إلحاحاً في الحياة الأكاديمية الأمريكية، حيث غالباً ما يوضع فنّ الشعر على هوامش البحث العلمي لصالح النظرية الأدبية والدراسات الثقافية.

وأية محاولة جادّة لتقييم موقع الشعر الراهن، سوف تكون بحاجة للسير على منوال غير سلفي ـ ليس خارج الضلال الأكاديمي، ولكن من منطلق الحاجة الخالصة ـ لأنّ الآراء السلفية حول الشعر المعاصر لم تعد دقيقة ولا مفيدة في تصوير هيئة الفنّ الآخذة في التغيّر السريع. والمنظور الأكاديمي التقليدي يرى الشعر سلسلة من النصوص الموضوعة في إطار تاريخي أو موضوعاتي في جوار نصوص أخرى مطبوعة. وهذه المقاربة التقليدية ثمينة تماماً في الحكم على الماضي، لكنها في تقييم التغيّر الجذري جامدة تماماً في ما يسمّيه ماكلوهان «تفكير مرآة المشهد الخلفي». لا يستطيع السائق تدبّر استدارة مفاجئة على الطريق بوسيلة النظر إلى الخلف، ولا يستطيع ناقد إبصار الخصائص الأكثر ابتكاراً في الشعر المعاصر من خلال فرضيات الحداثة والطليعية التي باتت الآن متقادمة عتيقة. تلك الأفكار الجبارة قدّمت في الماضي فنّاً عظيماً، ولكن عمرها اليوم يبلغ قرناً، وهي تعكس ثقافة بلا مذياع، وبلا سينما ناطقة، أو تلفاز، أو جهاز فيديو، أو كمبيوتر، أو هاتف نقّال، أو صحن لاقط، أو إنترنت. وحتى حين تواصل الأوساط الأكاديمية الهجوم على الحداثة، فإنّ تلك الأوساط ذاتها تظلّ أسيرة إطارها المفهومي في مناقشة الشعر على الأقلّ. إطار المرجعية التاريخي ذاك لم يعد ساري المفعول، لأنّ القوى صاحبة التأثير الأشدّ في الشعر تأتي غالباً وفي مجموعها من خارج ذلك الإرث.

وحين لا تبدو المناهج التقليدية صالحة لفهم التطوّرات الجديدة، فإنّ الوقت عندها يكون قد حان لطرح أسئلة مختلفة. وهذه المقالة سوف تنظر، تالياً، إلى الشعر المعاصر من زاوية غير تقليدية. وهذا المنظور غير العادي قد يزعج بعض القرّاء للوهلة الأولى، أو يصيب البعض الآخر بالاضطراب. ولكن حين تكتمل المحاجّة سوف يتضح أنها تتيح للمرء استيعاب بعض التغيّرات ذات المغزى، أو الجوهرية ربما، في الشعر الأمريكي، والتي ليس من اليسير إدراكها سوى ذلك.

خذوا السؤال التالي: ما الحدث الذي كان غير منتَظر وكان له أعظم التأثير في الشعر

الأمريكي خلال العشرين سنة الماضية؟ «الشعر اللغوي» Language Poetry؟ «الشكلانية الجديدة»؟ «النظرية النقدية»؟ «التعدّدية الثقافية»؟ «السردية الجديدة» New Narrative؟ «شعريات الهوية»؟ كلّ هذه كانت تيارات هامة، لكن أياً منها لم يكن مفاجئاً على نحو خاص، وجميع هذه الحركات بقيت إلى حدّ بعيد في عهدة الثقافة الفرعية الأكاديمية. الغريب أنّ التيار الجديد الأهمّ لن يتواجد في ما أسماه الشاعر اللغوي شارلز برنشتاين «ثقافة الشعر الموزون الرسمية» ـ أي تلك الشبكة الأدبية الصغيرة، ولكن المحترمة، القائمة على الكتب والدوريات والمؤتمرات وبرامج التأليف الجامعية. بدل هذا كلّه سوف نعثر على ذلك التأثير في وسائل الإعلام.

ولا ريب في أنّ التطور المفاجىء والأهمّ في الشعر الأمريكي المعاصر كان الانبثاق الجديد، واسع النطاق وغير المتوقع، للشعر الشعبي ـ وتحديداً شعر غناء الـ Rap، وشعر الـ Cowboy، والمباريات الشعرية Poetry Slams، وبعض أنماط الشعر الأدائي الذي كان ذات يوم طليعياً شديد التحدّي. والأشكال الجديدة من الشعر الشعبي الموزون تبدو كأنها جاءت من مكان غير محدد لتصبح قوّة هامة في الثقافة الأمريكية. شعر الـ Rap أصبح، بصفة خاصة، حاضراً تماماً في مجتمعنا، ولم يعد يملأ قاعات الموسيقى وبرمجة الإذاعات فحسب، بل يُسمع ويُرى في الأفلام والتلفاز والمسرح الحيّ. وأمّا الأشكال الأخرى، ورغم أنها أقلّ رواجاً بكثير، فقد انتعشت بدورها دونما دعم من الجامعة أو المؤسسة الأدبية.

وما كان أحد يتوقع هذا الإحياء الشعبي الهائل، في ثقافة أدبية أعلنت طيلة معظم القرن العشرين أنّ الشعر الموزون تقنية تحتضر. وبطرائق ما كان إدموند ولسون سيتنبأ بها تغيّر الشعر الموزون إلى صناعة متنامية، رغم أنّ إعادة الاعتبار إليه جرت غالباً خارج الصفحة المطبوعة. وبصرف النظر عن الرأي في السوية الفنية لهذه الأشكال الشعرية الجديدة، فإنّ المرء يسلّم بأنها تكشف وتطمئن على الحاجة الإنسانية الثابتة للشعر. لاحظوا، رجاء، أنني إذْ أعرب عن إعجابي بما في هذا الإحياء من طاقات، لا أزعم أبداً أنّ هذه الأشكال الجديدة من الشعر الشعبي الموزون تمثّل أفضل الشعر الجديد للفترة الراهنة. إنها كأعمال فردية تندرج في خانة الفنّ الأدبي، ولكن معظمها غير متميّز بل أسوأ من ذلك، وبعضها لا يخلو من البراعة والحيوية. وأمّا كمجموعة، فإنّ الأعمال تنطوي على مؤشرات هائلة لمستقبل الشعر. ذلك لأنها لا تضع موضع المساءلة كثيراً من الافتراضات المعاصرة حول حال الشعر الراهنة فحسب، بل إنّ الشعر الشعبي الجديد هذا يعكس القوى الثقافية العريضة التي تعيد اليوم تشكيل جميع الفنون الأدبية.

وبينما تمتّع الشعر الشعبي الجديد بتغطية واسعة من وسائل الإعلام الإلكترونية والصحافة العامة، فإنه لم يلق إلا القليل من انتباه المثقفين، وبالكاد اكترث به نقّاد الشعر الراسخون. وفي وسع المرء أن يفهم إحجام النقّاد الأكاديميين. إذا قُيّض لهم أن ينتبهوا ذات يوم إلى الشعر الشعبي الجديد، فإنهم سوف يرون على الفور كم هي ضعيفة صلته بأنواع الشعر الذي تدرّبوا على اعتباره جديراً بالدراسة. إنه لا ينبع من تراثات الفنّ العالي، الذي حظي دائماً بالاحترام والدراسة المتأنية، للمدارس الكلاسيكية، والرومانتيكية، والحداثة، وما بعد الحداثة التي تهدي معظم البحث

الأدبي. والحقّ أنه يصعب على ذلك الشعر أن يقترن، ضمن الشروط العامة، بأيّ تصوّر أكاديمي عن الشعر الأدبي. ونصّ والاس ماكراي «راعي البقر البخيل» لا يقدّم لأمثال هيلين فندلر أو هارولد بلوم إلا فرصة ضئيلة لاستعراض مهاراتهما النقدية.

وفي غضون ذلك، ركزت تغطية وسائل الإعلام لهذا الشعر الشعبي الجديد على ما اعتادت هذه الوسائل التركيز عليه: المشاهير، وانتصاراتهم المدهشة، وسقطاتهم المؤسفة، ومداخيلهم المالية الخرافية. وفي وسائل الإعلام الإلكترونية ثمة ميل لاختزال جميع المواضيع إلى دراما مشخصنة وإنسانية، أي في ما يخصّ أولئك الذين يمكن إظهارهم أو الاستماع إليهم على الهواء. والتعليقات المحدودة التي صدرت عن المثقفين بخصوص الشعر الشعبي الجديد، وظهرت في وسائل الإعلام الإلكترونية، ركزت إجمالاً على القضايا الإيديولوجية، خصوصاً في حالة الـ Rap، والذي نادراً ما دُرس بعيداً عن موضوعاته ومغزاه السوسيولوجي.

ولكن من منظور الشاعر، فات وسائل الإعلام والنقّاد الثقافيون الانتباه إلى الجوانب الأهمّ في الشعر الشعبي الجديد، وهي ليست مظاهر الغلوّ في شخصيات مبدعيه أو الطبيعة السوسيولوجية لمحتوى موضوعاته. إنها بالأحرى ذلك المزج غير العاديّ بين التجديد الجذري والنزعة التقليدية غير السلفية في بنية العمل نفسه وفي طرائق أدائه، وتناقله، واستقباله. تلك الجوانب تكشف تبدّلات عميقة وفاعلة في الثقافة الأدبية الأمريكية، وتفصح عن حال الشعر الراهنة أكثر من أيّ عدد من الموضوعات ذات الرواج الأكاديمي.

غير أن مناقشة هذه التيارات الجديدة تقتضي من المرء أن يعالج قضيتين. الأولى تخصّ المصطلح، إذْ ثمة أمر يصبح واضحاً مباشرة في مقارنة مختلف أنماط كتابة الشعر المعاصر، وهو أنّ مفرداتنا الأدبية التقليدية غير ملائمة. فمصطلح «الشعر» العامّ، مثلاً، يشمل اليوم العديد من المشاريع الفنّية المتنوّعة والمتعارضة غالباً، بحيث يبدو المصطلح غير كافٍ للتمييز بين المسائل النقدية المطروحة. وهذه المقالة سوف تستخدم مصطلح «الشعر» بمعنى شامل يتضمن كلّ أشكال الشعر الموزون ـ المكتوب أو الشفهي ـ التي تصوغ اللغة بغرض التأثير الأدبي. والمصطلح يُستخدم هنا على سبيل الوصف المحايد، دون إسباغ أية قيمة أدبية على المادّة أو الموادّ التي تجري الإشارة إليها. ولكن من أجل المقارنة بين، وتمييز، ما يُنتج اليوم من أشكال الشعر الموزون المختلفة جوهرياً، سوف تنشأ مراراً حاجة إلى توصيف مصطلح «الشعر» باستخدام نعت حاسم. والعنوان العريض «الشعر الأدبي» سوف يُستخدم ليشمل كلّ شعر مكتوب ينتمي إلى الفنّ العالي، أياً كانت مدارسه. وبالمثل، جرى للتوّ استخدام مصطلح «الشعر الشعبي» بقصد مناقشة أشكال الشعر الموزون الجديدة التي انبثقت خارج الثقافة الأدبية الرسمية. وأمّا الحاجة إلى هذَين المصطلحين فإنها سوف تتضح عند تفحّص التطورات الراهنة في الشعر الأمريكي.

القضية الابتدائية الثانية تدور حول التقييم. ذلك لأنّ عالم الشعر المعاصر متحزّب على نحو مثير مدهش. ولا يُفترض في الناقد أن يناقش الشعر الجديد دون إغداق المديح عليه أو إدانته جملة وتفصيلاً. ولكن ألا توجد حاجة، بين حين وآخر، لتحليل ووصف ما يقف عليه المرء، ببساطة

وبمصطلحات محايدة؟ ثم ألا ترتدي تلك الآراء المتحرّرة من الانحياز المسبق أهمية خاصة في ظواهر جديدة إشكالية واستقطابية، مثل الـ Rap والمباريات الشعرية؟ إنّ تقييم الشعر الشعبي الجديد مسألة لافتة، لكنها تقع خارج نطاق هذه المقالة. الآن نحن بحاجة ماسة لوصف دقيق لما يحدث في الشعر الشعبي والأدبي على حدّ سواء، وخريطة طريق جرى تحديثها جيداً، وليس «دليل ميشلان» إلى أفضل المطاعم!

III – الشعر الشفهي الجديد

البصر يعزل، والصوت يستجمع
ـ والتر أونغ

إذا تفحص المرء الشعر الشعبي الجديد على نحو غير سطحي، فإنه سوف يلاحظ طرائق هامة عديدة تضعه بمنأى عن افتراضات الثقافة الأدبية السائدة. هنالك، في الأقلّ، أربع طرق تجعله يختلف عن الشعر الأدبي التقليدي. وهذه الفوارق الجذرية تكشف تبدّلات حاسمة في الثقافة الأمريكية.

الحقيقة الأكثر مغزى في الشعر الشعبي الجديد هي أنه شفهي بصفة غالبة سائدة. الشاعر والجمهور يتواصلان دون توسّط النصّ. الـ Rap يُؤدّى بصوت عالٍ وبإيقاع متقن يعتمد العيّنة المتناظرة. وجرت العادة أن يُلقى شعر الـ Cowboy غيباً من الذاكرة. المباريات الشعرية تتألف من إلقاء حيّ، من نصّ مكتوب أحياناً ومن الذاكرة غالباً. وعند أهل الأدب الذين صاغت ثقافة الطباعة فكرتهم عن الشعر، لعلّ هذا الطراز الشفهي من التناقل يبدو بدائياً مدهشاً ومعاصراً مثيراً للقلق في آن معاً. إنه يردّ الأسماع إلى أصول الشعر كفنّ شفهي في الثقافات ما قبل الأدبية، ويوحي كم أنّ التلفاز والهواتف والتسجيلات والمذياع جلبت معظم الأمريكيين ـ بوعي أو دون وعي ـ إلى شكل جديد من الثقافة الشفهية.

والشعر الأدبي التقليدي، الذي يتمّ تأليفه بعناية كلغة مكتوبة، ويُطبع في كتب ودوريات، ويُقيّم على أساس إرث من النصوص المطبوعة، لا يمكن إلا أن يختلف عن هذه الأشكال المنطوقة أو حتى الارتجالية في بعض الأحيان. ومعظم الشعر الشعبي الجديد لا يُكتب على الورق، بل يوجد بصفة أصوات تتآلف في الفضاء. وحين يتوفّر نصّ ما، فلأنّ صياغته تمّت لاحقاً عن طريق تفريغ تسجيل سمعي أو بصري لأمسية شعرية.

وقبل مئة سنة من الآن شهدت أمريكا تراثاً مزدهراً للشعر الشعبي. ولقد توفّر جمهور عريض للشعر الموزون، كان يقرأه في الصحف والمجلات والكتيبات والكتب والتقاويم. ولم يكن شاعر رائج مثل جيمس وايتكومب رايلي يحشد الجمهور العريض فحسب، بل كان أيضاً شخصية عامة يُدعى للعشاء في البيت الأبيض، ويصبح عيد ميلاده عطلة رسمية في ولاية إنديانا. ولهذا، فإنّ

جدّة الشعر الشعبي الجديد لا تكمن في اجتذاب الجماهير، إذ كان هذا أمراً مألوفاً في الثقافة الأمريكية أواخر القرن التاسع عشر. الجدّة المدهشة في هذه الأشكال المعاصرة هي وسائل تناقلها، التي تكاد تتجنّب كليّاً جهاز ثقافة الطباعة. وللمرة الأولى في التاريخ الأمريكي، يصبح في وسع شاعر ما أن يصل إلى جمهور يشمل البلاد بأسرها دون استخدام الكتب والمجلات والصحف والناشرين ومحالّ بيع الكتب والمكتبات العامة. بدل هذا كله، يستخدم الشعر الشعبي الجديد جهاز عالم الترفيه الموسيقي: التسجيل والمذياع والقاعة الموسيقية والأندية الليلية والمسارح والحانات والمهرجانات.

والنقلة من التمثيل المكتوب إلى الشفهي تنطوي على إشكاليات هامة. فالطبيعة الشفهية للشعر الشعبي الجديد لا تبيّن كيف حوّلت وسائل الإعلام الإلكترونية ـ مثل التلفاز والمذياع وجهاز التسجيل ـ طرائق تناقل الأدب التخييلي فحسب، بل هي أيضاً توحي بعمق تحويل هذه الوسائل لأشكال الأدب ذاته. وكما تبدّل الأدب الأوروبي قبل ألفيّتين ونصف حين انتقل من الثقافة الشفهية إلى المكتوبة، كذلك فإنّ الشعر الشعبي حوّل ذاته أثناء انتقاله من ثقافة الطباعة إلى ثقافتنا السمعية ـ البصرية، حيث تواصل الكتابة وجودها ولكنها لم تعد الوسيط الرئيسي للخطاب العامّ.

وإذْ يتحوّل القرّاء إلى مشاهدين ومستمعين، فإنّ من الطبيعي أن يقاربوا الشعر الجديد بطرائق يشترطها التلفاز والمذياع. وهذا التغيّر المعرفي، لكي أقتبس نيل بوستمان مرّة ثانية، يؤثّر في «معنى، ونسيج، وقِيَم الخطاب الأدبي». وليس أقلّ أهمية أنه يحوّل هوية المؤلف من كاتب إلى مرفّه Entertainer، ومن مبدع غير مرئي للغة طباعية إلى حضور فيزيائي يؤدّي بصوت عال. والشعر الأدائي والمباريات الشعرية، على سبيل المثال، تدين بالفضل لمسرح الهواء الطلق ومسرح الارتجال بقدر ما تدين للشعر الأدبي. ورولان بارت، وهو مخلوق ثقافة الطباعة، رأى العالم في هيئة نصّ وأعلن «موت المؤلف». وكلّ من يتفحّص الشعر الشعبي الجديد سوف يرى الأطروحة النقيض: موت النصّ. (...)

الحقيقة التالية ذات الدلالة، هي أنّ أشكال الشعر الشعبي الجديد انبثقت من خارج الحياة الأدبية بصفة تامة، وجرى تطويرها على يد أفراد تعرّضوا للتهميش في المجتمع الفكري والأكاديمي. الـ Rap ابتدعه الذكور الأفرو ـ أمريكيون المدينيون، وبدأ في «وست برونكس» خلال السبعينات (مع الجامايكي كول هيرك Herc كما هو شائع)، وسرعان ما انتقل إلى نيويورك ونيوجرسي، وانتشر على نطاق وطني. وبعد أن سوّقته ووزّعته شركات التسجيلات، بات الـ Rap الآن شكلاً عالمياً يعثر عليه المرء في اللغة الفنلندية أو البنغالية مثل الإنكليزية. ولقد ازدهر دون أن يتمتع بدعم أو تمويل الثقافة الأدبية الرسمية. ويحدث غالباً أن يأتي في المرتبة الأولى أو الثانية من شرائح التسجيلات التجارية الأكثر مبيعاً. (...)

السمة الثالثة ذات المغزى عن الشعر الشعبي الجديد، هي أنه شكليّ بصفة طاغية ومميّزة. وقبل عشرين سنة كان في ثوابت النقد القول بأنّ القافية والوزن جزء من التقنيات الشعرية المماتة،

والأشكال الأوروبية النخبوية التي فقدت مصداقيتها ولم يعد لها مكان في المستقبل الديمقراطي للأدب الأمريكي. السردية الموزونة Verse Narrative خضعت لتحقير أقلّ بعض الشيء. وشاع الإحساس بأنّ حركة الحداثة لم تترك مكاناً كبيراً لسرد الحكاية ضمن التفويض الغنائي للشعر الحديث. ولكن ما من ناقد نبيه يمكن أن يجازف اليوم بطرح تلك المحاججة، ليس بسبب انبثاق «الشكلانية الجديدة» و «السردية الجديدة» في الشعر الأدبي فحسب، بل أيضاً بسبب النجاح الهائل للـ Rap وأشكال الشعر الشعبي الموزونة الأخرى. وإذْ لجأ النقّاد من زاعمي صناعة الذوق إلى صرف إحياء الشكل والحكاية لدى الشعراء الأدبيين الشباب باعتباره نزوعاً أثرياً Antiquarianism جاهلاً وإدّعاء فكرياً، فإنّه كان من المحال استخدام مصطلحات إيديولوجية تبسيطية في صرف شيوع تلك النماذج في الأوساط المدينية السوداء المحرومة والعمّال الزراعيين في الغرب.

والانحياز شبه الكوني ضدّ القافية والوزن، خصوصاً في الأوساط المثقفة، كان يشير إلى مدى نأي شعراء الثقافة المطبوعة عن شفهيّة الشعر الموزون. فالشعر الشعبي الجديد يذكّر أهل الأدب بأنّ الشعر السمعي يصوغ لغته عن طريق استخدام أنساق شكلية قابلة للإدراك. وهذه القاعدة برهنت على صحتها ليس فقط في الثقافات الشفهية البدئية المفتقرة للكتابة، وفي التراثات الأدبية النسخية Scribal مثل أوروبا العصور الوسطى أو الصين الإمبريالية، حيث كان الشعر الموزون يُكتب لكي يُلقى على الملأ؛ بل هي أيضاً تنطبق على الثقافات الشفهية الثانوية مثل أمريكا العريضة المعاصرة، حيث يجرى تناقل الشعر الشعبي الموزون دونما نصّ مكتوب.

السُبُل المحددة التي تجعل الكلام ينتظم شعراً تختلف من لغة إلى لغة، ولكن ترتيب سمة سمعية قابلة للإدراك ـ مثل النبْر أو النغمة أو المجانسة الصوتية أو التوزيع المقطعي أو تشكيل التراكيب اللغوية ـ في نسق مألوف، أمر كونيّ تماماً على نحو يوحي بوجود كنهٍ ابتدائي لصيق يخصّ الإيقاع. والكلام الموزون لا يقدّم شكلاً راقياً من التنبيه الكفيل بتنشيط احتباس الذاكرة فحسب، بل يبدو أيضاً وكأنه يؤمّن اللذة الفيزيائية الحشوية لدى المستمع والقائل على حدّ سواء. ويمكن للشعر الطباعي أن يقدّم لذائذ أخرى، لكنه لا يستطيع إعادة تجهيز دائرة الإدراك السمعي الإنساني بقصد تغيير مليون سنة من التطوّر الحواسّي السابق للأدب، وإغلاق اللواقط التي تستجيب للشكل السمعي. (...)

ويحدث غالباً أن يتقصد كتّاب الشعر الأدبي المعاصرون إهمال أو تخفيف العناصر السمعية في شعرهم الموزون، وذلك تحت تأثير عادة القراءة الصامتة في ثقافة الطباعة، وانحيازها الطباعي إلى هوية النصّ البصرية على الصفحة. ويرى العديد من الشعراء أنّ نسقاً لفظياً مفتوحاً أو يسير الإدراك إنما ينتمي إلى الطراز العتيق. وحتى حين يستخدمون أشكالاً سمعية جديدة أو تقليدية، فإنهم غالباً يتعمدون تخفيض المؤثرات الموسيقية بوسيلة تبسيط الإيقاعات أو تفادي السطر الشعري القائم بذاته End-stopped Line، أو تصفية المجانسة الصوتية والنغمية. وإذا قُيّض لهم الاقتراب من القافية، تلك التقنية السمعية الأكثر جلاء في الشعر الموزون، فإنهم هنا أيضاً

يلجأون إلى تخفيفها عن طريق دفنها طيّ السطور المتراكبة أو إبدالها بأنصاف القوافي.

على النقيض من هذا كلّه، يسرف كتّاب الشعر الشعبي الجديد في عرض تشكيلاتهم الوزنية. وفي جماليات الـ Rap مثلاً، كلما اشتدّت الضربة تعالت القافية، وكلما تكاملت براعة توزيع النسق الشعري ازدادت القصيدة جمالاً. شعر الـ Cowboy، بطريقته الأكثر ميلاً إلى الهدوء، لا يحرم شاعره من بهجة العناصر الشكلية. والتفاخر في استعراض هذه الأشكال يربطها من جديد بثقافة المشاهير التي تهيمن على صناعة الترفيه الأمريكية. شخصية صاحب الأداء بحاجة إلى أن تُرشق على الملأ بما أمكن من قوة، لأنه لا يوجد في الأداء انفصال بين المغنّي والأغنية، بين الممثّل والنصّ، أو بين الشاعر والقصيدة.

والتفخيم الأسلوبي في الشعر الشعبي الجديد يكشف اثنتين من السمات الأساسية للشعر الشفهي. إنه، بادىء ذي بدء، يجد المتعة في عناصره الشكلية. لماذا؟ لأنّ التفخيم الأسلوبي الصريح يميّزه عن الكلام العادي. الشكل هو الكيفية التي تتيح للشعر الشفهي الموزون إعلان موقعه الخاصّ كفنّ بدوره. وكما تفعل قصيدة الشعر الحرّ الموزونة الحداثية حين تميّز نفسها عن النثر عن طريق بعض المواصفات الطباعية، مثل البياض وتقطيع السطور على نحو يكسر قاعدة سيرها المعتاد من يسار الصفحة إلى يمينها، كذلك فإنّ الشعر الشفهي يستخدم أنساقاً سمعية قابلة للإدراك مثل الوزن والقافية، بغرض شدّ الانتباه الخاص الذي يوليه الجمهور لذلك الشكل العالي من الكلام، الذي يُدعى الشعر!

السمة الثانية، أنّ الشعر الشفهي يدرك، مثل كلّ فنّ شعبي، أنّ معظم قوّته ينبع من فهم الجمهور الدقيق للقواعد التي يتّبعها الفنّان. الفنّ الشعبي زاد يغذّي ويدغدغ ويحبط ويشبع ما ينتظره الجمهور. وفي وضع كهذا ينبغي على الفنان أن يظهر مهارته الجليّة في القيام بشيء أفضل ممّا في وسع الجمهور أن يفعل، وأن يُشرك ويحرّك ويدهش ويبهج الجمهور ضمن أعراف متفق عليها. وغاية الفنّ ليست إنكار الصنعة بل إدارتها على نحو حاذق بحيث تبدو حاجة لا غنى عنها.

السمة الأخيرة، هي أنّ الفنّ الشعبي يميّز نفسه عن شعر التيّار السائد بطريقة هي الأكثر جذرية: عن طريق اجتذاب جمهور عريض مستعدّ لدفع المال. وفي ثقافة تتطلّب من الفنّ العالي أن يبحث عن مصادر تمويل ودعم خاصّ وإعانة مالية وأكاديمية لكي يواصل البقاء، فإنّ الشعر الشعبي الجديد لا يخجل من الازدهار في كنف السوق. والـ Rap أصبح لتوّه فرعاً أساسياً في تجارة الترفيه. وليس من مبالغة في القول: إنّ الـ Rap هو الشكل الوحيد من الشعر الموزون ـ بل لعلّه في الحقيقة الشكل الأدبي الوحيد على الإطلاق ـ الذي يحظى بشعبية حقّة في أوساط الشبيبة الأمريكية من كلّ الأعراق. (...)

وبالطبع، في وسع ناقد متشكك أن يعزو شعبية هذه الأشكال الجديدة إلى انحطاط الذوق العام الذي أفسدته وسائل الإعلام، الجاهل بالأدب العظيم، المهووس بالابتكار، وغير المستعدّ لبذل الطاقة الذهنية الضرورية للانخراط في الشعر الجادّ. وثمة الكثير من الصحّة في هذا التقدير

التعس. إنّ ثقافتنا ذات المنحى التجاري، الساعية إلى التسلية والمعتمدة على التلفزة، حطّت من قيمة كلّ أشكال الخطاب العامّ وابتذلتها. ومثل أيّ شيء آخر في ثقافة الجمهور المعاصرة، يبدو الشعر الشعبي الجديد شبيهاً بالتسلية أكثر من الفنّ. إنه يغازل جمهوره ويفرط في ملاطفته. ويحدث غالباً أن يعرض استيهامات مستهلكيه أكثر ممّا يتحدّى مخيّلتهم.

كلّ هذا النقد يمكن أن يكون صحيحاً، ولكن إذا كان جمهور الشعر الجديد خاملاً وجاهلاً وبليداً حقاً، فلِمَ لا يمكث في البيوت إذاً، ويصرف الوقت في مشاهدة الفضائيات؟لماذا باتت أشكال الشعر الموزون هذه ملحّة وبالغة الأهمية عند الكثير من الناس؟ لماذا يزحف الناس مئات الأميال لحضور مهرجانات الشعر؟ لماذا يحفظ الناشئة عن ظهر قلب مقاطع مطوّلة ومعقدة من الـ Rap؟ لعلّنا، بمعزل عن نقاط الضعف الواضحة والأكيدة في الأشكال الجديدة، نشهد أمراً مطمئناً وإنْ قليلاً فقط: الجمهور العريض المتعطّش لما يمكن أن يوفّره الشعر! فإذا كان ذلك الجمهور مغترباً إلى حدّ بعيد عن الشعر الأدبي، التقليدي منه والمعاصر، وأنه لا يتطلّع أبعد ممّا تقدّمه الثقافة الشعبية، فينبغي حينئذ أن لا نلوم ذلك الجمهور دون مساءلة النظام التربوي الذي درّبهم، والثقافة الأدبية التي تركتهم في حال من السأم وعدم الاكتراث.

ولِمَ يصرف المرء الكثير من الوقت في تحليل الشعر الشعبي الموزون على نحو جادّ تماماً، إذا كان المرء لا يمتلك بعض اليقين بتميّزه الفنّي؟ كلا، أنا لا أعتبر كتّاب ذلك الشعر بمثابة والاس ستيفنز أو ت. س. إليوت أيامنا هذه، ولكني ألحّ على القول إنّ مناهجهم الإبداعية وتقنياتهم الأدائية واستقبال الجمهور لهم، مسائل تسلّط الضوء على عالم الشعر الأدبي بطرائق لا تؤمّنها الأُطُر التقليدية. كذلك أدرك أنّ الناقد يجازف بالتعرّض للسخرية الفكرية إذا ناقش الشعر الشعبي ضمن مصطلحات ذلك الشعر ذاتها قبل اللجوء أولاً إلى انتقاء أردية ذلك الشعر من خزانة الثياب الإيديولوجية الأنيقة، التي من الأفضل أن تكون مستوردة من باريس. ولكن ثمة أمور غريبة تجري الآن في عالم الشعر، العلوي والسفلي في آن، لا تستقيم في ضوء المصطلحات التقليدية، ومفتاح فهم تلك الظواهر إنما يكمن في الطبيعة الابتكارية للشعر الشعبي الجديد.

IV - أربعة أنماط من الشعر الأدبي

الإيقاع الصوتي أحد عناصر الأفعال المنعكسة في الجهاز العصبي، وهو قوّة بيولوجية ذات أهمية قصوى في الشفاهية.
ـ إريك هافلوك

إنّ اللجوء إلى منظور جديد في دراسة موضوع مألوف غالباً ما يدفع المرء إلى إعادة النظر في عدد من التقديرات، على نحو جذري ومفاجىء. النقد النسوي، على سبيل المثال، بدّل بشكل ملحوظ تقديرنا للتراث الأدبي، ليس أساساً عن طريق اقتراح استراتيجيات تأويل ثاقبة للأعمال القديمة، بل أيضاً عن طريق إثارة أسئلة كبيرة واضحة حول التقاليد التي كانت من قبل تُعتبر بديهية. وبعد تأمّل بعض ملامح الشعر الشعبي الجديد، أميل إلى القول إنّ العالم المألوف للشعر الأدبي سوف يلوح مختلفاً بعض الشيء. والتيّارات الأربعة التي تبدو واضحة في الـ Rap وشعر الـ Cowboy والمباريات الشعرية ـ وأقصد الاعتماد على الأداء الشفهي، والأصول غير الأكاديمية، وإحياء الشكل السمعي، والجاذبية الشعبية ـ توجد كذلك بصفة أقلّ جلاء في العالم الأدبي المؤسَّس.

الشعر الأدبي لم يتأثر بعد بالشعر الشعبي الجديد، رغم أنّ هذا بدأ يحدث في أوساط الكتّاب الشباب، ولكنه أخذ في التغيّر بطرق مشابهة. ومثلما حدث قبل ثمانين سنة حين أوحت تكنولوجيا السينما بطرائق جديدة في سرد الحكاية وأثّرت تالياً في مسار النثر القصصي المعاصر، الشعبي والأدبي على حدّ سواء، كذلك فإنّ القوى التكنولوجية والثقافية التي خلقها الشعر الشعبي تعيد صياغة مسار الشعر الأدبي.

والفارق الأكثر جلاء بين الشعر الأدبي والشعر الشعبي الجديد هو أنّ أحدهما مكتوب والآخر شفهي بصفة غالبة. وتبدو هاتان السمتان وكأنهما غير قابلتين للتصالح، ومع ذلك مَن يشكك في أنّ وسيلة النشر الأساسية المتوفرة أمام الشاعر الأمريكي المعاصر هي الآن شفهية، وأقصد الأمسية الشعرية؟ الشعراء من مختلف المدارس يتواصلون اليوم مع أعداد أكبر من الناس عن طريق الأداء الشفهي، شخصياً أو عن طريق الإذاعة أو التسجيل البصري أو السمعي، أكثر ممّا يفعلون إجمالاً عن طريق المطبوع. صحيح أنّ الكتب تظلّ الوسيط الأساسي للشعر الأدبي، ولكنّ المفارقة تشير إلى أنّ حجم قراءة العمل المطبوع يعتمد كثيراً على اجتذاب الجمهور أولاً، من خلال الأداء. (...)

والشعر الأمريكي الأدبي يعيد اليوم صياغة خياراته لمواجهة التبدّلات الثقافية. ونتيجة ذلك فإنّ الشعر المنتمي إلى الفنّ الراقي، والذي كان يُعتبر مشروعاً موحّداً في النظرة التقليدية، يعيش اليوم سيرورة التفتّت إلى أربعة أشكال أدبية في الأقلّ، يرتكز كلّ منها في الجوهر على علاقة مختلفة بين اللغة المنطوقة واللغة المطبوعة. وهذه الأشكال الجديدة الأربعة من الشعر تؤثّر بدورها في المشهد الأدبي المتنازع لأنّ الافتراضات الأساسية عن علاقة الفنان بمادّته اللغوية تبدو أكثر أهمية من الفوارق الأوضح بين مدرسة شعرية معاصرة وأخرى.

وشعر الأداء هو الاستجابة الأكثر ذهاباً إلى الحدود القصوى في مواجهة الشفاهية الجديدة. وكما تبدّل دور الفنان الاجتماعي من خالق للنصّ إلى خالق للأداء الشفهي، فقد كان محتّماً ربما أن ينبثق شكل فني جديد من وسيط الأمسية الشعرية. والشعر الأدائي يمثّل اندماج بعض التقنيات الشعرية مع أشكال الدراما والترفيه الحيّ، خصوصاً مسرح الهواء الطلق والمسرح الارتجالي. وهو يختلف عن الشعر الشفهي التقليدي في أنه لم يعد يركز على نصّ لغوي يمكن، نظرياً في الأقلّ، أن تُدوّن كلماته ويجري تناقله بصفة مستقلة عن الحضور الفيزيائي للمتكلم. جذور الشعر الأدائي

لا تضرب في أرض اللغة وحدها. وهي، بدل ذلك، تعترف بالحضور الفيزيائي لصاحب الأداء والجمهور وفضاء الأداء، وتستثمر ذاك كله. النصّ ليس سوى عنصر واحد في حصيلته الفنية. ورغم أنّ أصوله التاريخية تعود إلى الشعر الأدبي، فإنّ الشعر الأدائي فنّ مختلف اليوم، وتنازعه الجوهري مع الشعر الأدبي يصبح أكثر وضوحاً سنة بعد أخرى. ولعلّ الشعر الأدائي، إذْ يتطوّر بمرور الزمن، سوف يعثر على وسيطه المثالي ليس في الصفحة أو على المنبر، بل في الأشكال الأكثر مطواعية للتسجيلات السمعية والبصرية، وهو الاتجاه الذي أخذ يتضح على نطاق محدود. فالشعر الأدائي ليس شكلاً شعرياً بقدر ما هو استعارة حيّة عن الشعر.

الشكل الثاني، هو الشعر الشفهي. وسواء ارتكز على نصّ مكتوب أم سار ارتجالاً، فإنّ هذا الشكل يشبه الموسيقى أكثر من الكتابة، لأنّ وسيطه الرئيسي صوتيّ أكثر ممّا هو كتابيّ أو حتى سمعي ـ بصري. والشعر الشفهي الجديد يختلف عن شعر الأداء في أنه يستخدم الكلمات كمادّة خام، بدل الاعتماد على حضور الفنان الفيزيائي وعلى فضاء الأداء. ريادة هذا الشكل شهدها شعر الـ «راب» والـ Cowboy في سياق الترفيه الشعبي. المباريات الشعرية، من جانبها، تمثّل نوعاً من المختبر التجريبي لإمكانيات الشكل التجاوزية، خصوصاً أنّ الكثير من الشعراء خرّيجي الجامعات يتسللون اليوم إلى الحانات والمقاهي للمشاركة في هذا الوسيط. وأوساط الشعر الأدبي تطلق على الشعر الشفهي الموزون الجديد تسمية شعر «الكلمة المنطوقة»، وقد شاع واتسع وبات له أنصار جدّيون. وفي منطقة خليج سان فرنسيسكو، على سبيل المثال، توجد مجموعة متطورة من شعراء الكلمة المنطوقة، فيهم كاتب واحد على الأقلّ هو جاك فولي، الذي يعمل من داخل التراث التجريبي الباوندي [نسبة إلى إزرا باوند] ويقوم بعمل رائع وفق كلّ المقاييس، ما عدا تلك الطباعية بطبيعة الحال!

الشكل الثالث سمعي ـ بصري، بالمقارنة. ولا توجد تسمية تخصّ التيّار، لأنّ هذه الجمالية هي الأقرب إلى مفهومنا التقليدي عن الشعر. وهي تركز على إمكانية إبداع شعر موزون يمكن أن ينجح بسوّية متماثلة ككيان مطبوع وأداء منطوق. وإشكالية المشروع واضحة للعيان ما دام يواجه المطلبين المتصارعين للشعر الحداثي الجمالي البصري من جهة، وثقافة الجماهير الشفاهية الجديدة من جهة أخرى. وهكذا، فإنّ الشعراء الذين يشتغلون ضمن جمالية سمعية ـ بصرية، سواء استخدموا الشعر الموزون الحرّ أو التقليدي، يجدون أنفسهم مشدودين أكثر فأكثر إلى الشكل السمعي، وإلى التركيب الصرفي والبلاغة إذا لم نتحدث عن القافية والوزن. وبهذا المعنى فإنهم يشبهون شعراء الثقافات النسخية مثل مطلع عصر النهضة، الذين وضعوا شعراً موزوناً مكتوباً بعناية لكي يُلقى بصوت عال، أكثر من شبههم بشعراء فجر الحداثة من أمثال باوند وكمنغز ووليامز، الذين اطمأنوا إلى موقعهم في ثقافة الطباعة فلجأوا بين حين وآخر إلى وضع قصائد لا يمكن تحقيقها في مستوى الكلام دون تبديد مؤثراتها جزئياً أو كلياً.

وأخيراً، هنالك الشعر البصري، وهو الشكل الذي تكون فيه اللغة موجودة طباعياً بصفة أساسية. وفي جانب أوّل من هذه الجمالية، يمكن للعمل أن يُقرأ بصوت عال، كما في أعمال ماريان مور وروبرت كريلي، ولكن ليس دون أن يفقد بعض تأثيره، لأنّ شكل الشعر يزجّ العين في السيرورة، ويخلق عَروضاً بصرية تعتمد على القراءة الصامتة جزئياً في الأقلّ. «الشعر اللغوي»،

على سبيل المثال، يفصل نفسه بصفة مقصودة عن اللغة المنطوقة، ويعلن أنه «كتابة» أو «نصّ». ولكنه عادة يظلّ نصّاً يمكن أن يُقرأ بصوت عال. وأمّا في جانب ثان من هذه الجمالية البصرية، وكما يحدث في الشعر المحسوس، فإنّ النصّ لا يمكن إدراكه كلغة منطوقة بأيّة وجهة ذات معنى. وقصيدة شهيرة مثل «البجعة»، التي كتبها جون هولاندر [وترتسم على الورقة في شكل بجعة]، لا يمكن لها أن توجد كقصيدة منطوقة. وهي، كعمل فنّي، تظل منحصرة كليّاً في ميدان الطباعة.

ومحاق ثقافة الطباعة كان له أبلغ الأثر على الشعر الأدبي، ما دام قد حطّم الآلة الثقافية المتقنة التي كانت وسيلتهم للوصول إلى الجمهور. وفي العرف السائد كانت سلسلة من العوامل هي التي تتحكّم في شهرة الشاعر وحجم قراءته: المراجعات الصحفية، النقد الأدبي (الجدّي)، الأنطولوجيات، والتغطية الإعلامية العامة. وهذه الأشكال الأربعة اللازمة للوصول إلى جمهور القراءة الأدبي انحسرت جميعها، وفي العقود الأخيرة خصوصاً. (...)

ولكن ما دامت الإنسانية تواجه الفناء وتستخدم اللغة في وصف وجودها، فإنّ الشعر سوف يبقى واحداً من المصادر الروحية الجوهرية. الشعر فنّ سبق الكتابة، ولسوف يواصل البقاء بعد التلفاز وألعاب الفيديو. كيف؟ أن يكون شعراً بالدرجة الأولى: وجيزاً، في المتناول، وجدانياً، قابلاً للحفظ، وموسيقياً. هذه هي السمات التي يُفرد لها المديح في الثقافة الشفاهية الجديدة، وهي أيضاً الفضائل التي تقترن تقليدياً بالفنّ. ولعلّ الشعر الأدبي الجادّ سوف يكون في موقع أفضل كي يزدهر في هذا القرن الجديد، وذلك أكثر من الرواية بوصفها النتاج الأعظم لثقافة الطباعة. نعم، سوف يتغيّر فنّ الشعر، ولكن بوسائل تدنيه من شكسبير ومارلو وملتون، الذين أدركوا كيف يمكن أن يخرج الشعر العظيم المعقد من الصفحة دون أن يفقد أي شيء، أكثر ممّا تدنيه من التقاليد الطباعية للحداثة. ولا ريب في وجود حلول أكيدة لهذا التحدّي الفني، لا نستطيع تخيّلها اليوم. والمشكلة لن تكمن في العثور على جمهور. التحدّي سوف يكون إنتاج كتابة أفضل تستحقّ جمهورها. وحتى حين يقلّ عدد القرّاء، فإنّ البشر سوف يواصلون الإصغاء.

حول نثر الشعر

جوان هوليهان

لماذا الشعر؟ أو، في صياغة أخرى، لماذا لا نقول نثراً؟ لأنّ الحاجة إلى قول شيء عميق، أو جديد، أو ذي مغزى، أو بالغ الخصوصية... تجبرنا على إيجاد طريقة في القول تتفوّق على النثر، لغة حياتنا اليومية. وكما يلجأ العاشق إلى بلاغة غير مألوفة، وعبارات وردية، لأنه يشعر بعدم أهلية الكلام اليومي في مواجهة العاطفة الجديدة الجامحة، كذلك فإنّ كلام أفراحنا ومراثينا يحوّلنا إلى شعراء اللحظة، حين ندرك أنّ وسيط التعبير بحاجة إلى أن يكون في مستوى المحتوى الهائل. ولا شيء يتفوق على الشعر في دمج الحاجة إلى تناقل أمر كبير ومعقد ومعمّق، بالحاجة إلى التعبير عنه على نحو فريد يجعل السامع يعيش الحدث الأصلي أو العاطفة ذاتها. ونحن نلتفت إلى الشعر، سواء في أشكال شعرية أو عبر ترقية النثر بوسائط شعرية، حين يهدّد الموضوع المحتاج إلى التعبير بالانفجار خارج حدود النثر. هكذا كانت الحال دائماً. قبل اختراع الكتابة، كان الشعر يستخدم للاحتفاء بمناسبات خاصة وعواطف جيّاشة، فيحوّل الحكايات الضرورية ـ أساطير وحقائق الثقافة ـ إلى ذاكرة للشعب.

وسائط التنشيط والاستذكار Mnemonic مثل الصوت والإيقاع واللغة التصويرية العالية، والإيجاز في التعبير (أي الكلام «المحكم» الذي يشقّر العديد من المعاني في أقلّ عدد ممكن من الكلمات)، والتجانس الصوتي Assonance، والتناغم الصوني Consonance، والمجانسة الاستهلالية Alliteration والتوازي... كلّها كانت عدّة لا غنى عنها في المهمّة. يُضاف إلى هذا أنّ تلك الوسائط كانت تعزيمية Incantatory تستحثّ استجابات بدئية على أصواتها وإيقاعاتها، وتخلق مناخاً يمهّد للمقدّس وللسحريّ. وهذا رغم أنّ الشعر المنطوق لم يكن شائعاً، إذْ كان بالأحرى نوعاً منفرداً من الكلام، مخصصاً لإبلاغ الأحداث الهامة المقدّسة، بطريقة تكاد تكون فيزيائية، في أعمق استجابات الجسد للصوت وللإيقاع وللصورة. وكان الكلام شعراً يخدم غرضاً محدداً. الكلام نثراً كان بدوره يخدم غرضاً: التفاوض على واقع الحياة اليومية، والإفصاح عن

جوان هوليهان Joan Houlihan شاعرة وناقدة أمريكية، تكتب في العديد من الدوريات، وهي رئيسة تحرير مجلة Web Del Sol على الإنترنت. ومقالتها هذه، On the Prosing of Poetry، نُشرت في مجلة The Boston Comment، حزيران (يونيو) ٢٠٠٣.

تلك الأمور الشائعة لدى الجميع والتي لا تستحقّ استذكاراً مديداً، أي الإفصاح عن العالم في حركته.

وقدرتنا على الكتابة لم تطمس الفارق. طمس الفارق تولاه الشعراء الأمريكيون المعاصرون ، الذين يكتبون بنثر مسطّح عن سابق قصد، حول أحداث وأحاسيس شخصية ليست ذات مغزى؛ وتولاه المحررون والناشرون والنقاد، الذين أطلقوا على تلك الأحداث والمذكرات اليومية اسم «قصائد». ولقد بلغنا مرحلة يُراد فيها منّا أن نصدّق التالي: أيّة كتلة نصّية، رُسمت كيفما اتفق على هيئة سطور مسطحة مقطّعة، هي قصيدة. يُطلب منّا أن نجثو ونحملق في نموذج تلك السطور الميّتة المسجاة في كفنها الصغير على الصفحة، ونعلن أنها حيّة. فماذا نقول؟

التمييز بين الشعر والنثر كجنسَيْن منفصلين خضع للتحدّي في أوروبا، من خلال «قصيدة النثر»، وأمّا في أمريكا، فإنّ التمييز بات أشبه بالزيغ حين دشّن وليام كارلوس وليامز نقلة جديدة في الشعر الأمريكي، تمثّلت في الاعتماد على الجملة التصريحية المسطحة، و»الكلام المشاع» للبشر، وما تلاه من اجتناب للغة العالية والوسائط الشعرية التي اقترنت بالشعر على الدوام. باختصار، كانت النقلة نحو النثر، وليس حتى نحو ذلك النثر الشعريّ بما يكفي لتلبية مقاييس النثر الجيّد (الذي يتضمن أيضاً اللغة العالية والوسائط الشعرية الكفيلة بالحفاظ على اهتمام القارىء). خذوا هذا المثال:

لقد أكلتُ
ثمار البرقوق
التي كانت
في الثلاجة
والتي
لعلّك أنتِ
تركتِها
للإفطار
سامحيني
كانت لذيذة
حلوة كثيراً
وباردة كثيراً.

وعلى حدّ تعبير جيمس ديكي: «كم من الكتّاب المبتدئين اتخذوا وليامز قدوة لهم، وتشجعوا على الكتابة لأنهم قالوا في أنفسهم: حسناً! إذا كان هذا شعراً، فأعتقد أنّ بمقدوري كتابة الشعر أيضاً». وكم من الناس، بعد مرور أربعين عاماً، ينظرون اليوم إلى مجموعات «عيون الشعر

الأمريكي» عند نهاية الألفية، فيقرأون ما يبعث على السؤال السابق ذاته؟

هنا مثال ثان من قصيدة دونالد هول، «ابتسامة»:

كانت في الخامسة والعشرين حين استقروا في بلدتنا.
حين انتقلوا من المدينة إلى المستوطنة
أخرجوا من الصناديق قطع الصيني والفضيّات التي تعود إلى فترة الزفاف
والتي تحمل ماركات مثل Tiffany Goodman Bergdorf K-mart.
الرجال والنساء انحنوا مثل نبات عود الصليب
نحو رونق وقوّة ابتسامتها
اللامحدودة العازمة. أحضروا معهم ابناً صغيراً
وحملت ابنتين في خمس سنوات.
كانت تُلبس أطفالها ثياباً ذات ألوان غير مشتقة
بحيث يشبهون موديلات الأطفال في الكاتالوغ،
ولكنهم كانوا يلهون على نحو ساحر جعل الطفولة
تبدو سعيدة. وزوجها الوسيم كان يعبدها.

هذه «القصيدة» تسير على ١٦٠ سطراً في كتلة نصّية مؤلفة من فقرات منفصلة. وفي جميع هذه السطور، لا نعثر إلا في السطر الخامس («الرجال والنساء انحنوا مثل نبات عود الصليب») على تفصيل نستطيع تصنيفه في خانة «الشعر»، لا لشيء إلا لأنه ينطوي على تشبيه! بقية «القصيدة» تجرّدت تماماً من طبيعة الشعر. ومن المجموعة ذاتها نعثر على قصيدة جون بالابان «قصة»:

الرجل التقطني شمال «سانتا فيه»
حيث التلال الحمراء، المنقطة بأشجار الصنوبر،
تتقوّس حين تنقسم إلى هضاب وسهل.
كنت واقفاً هناك في الخارج
ـ أنا، وصرّتي، والعظايات ـ
حين انحرف بسيّارته الـ «بويك» عن الطريق
وسط رشاش من الرماد والغبار
وخرج من السيارة، أشيب اللحية، ستة أقدام، و ٣٠٠ باوند،
الذي تمطى وقال: «هل تريد أن تسوق»؟

وعلى نقيض من قصيدة هول، التي تحتوي سطر شعر واحداً، تحتوي هذه القصيدة على الدرجة صفر من الشعر. وهنا وصف بالابان لـ «قصيدته» هذه: «قصة حقيقية. تكاد تكون قصيدة عُثر عليها»! ماذا يعني هذا؟ أنّ بالابان أسماها «قصة» على سبيل المفارقة الواعية، لكي يكتب تعليقاً على حال الشعر، تماماً كما كانت صفائح حساء وارهول تصريحاً عن حال الفنّ؟ هل ضُمّت هذه الأحدوثة إلى مختارات شعرية لأنه عُثر عليها... ماذا؟ كقصيدة؟ ولكنّ الرجل يقول: «تكاد»! الغامض، في غمرة كلّ هذه الأمور الغامضة، هو السبب الذي سيدفع كائناً مَن كان إلى اعتبار هذه الأحدوثة قصيدة، كما يوحي بذلك إدراجها في مجموعة «عيون الشعر الأمريكي»، في حين أنها مجرّد أحدوثة بُترت أوصالها إلى سطور مقطّعة.

قصيدة أخرى من عيون شعر العام ١٩٩٩، بعنوان «بحر الإيمان» للشاعر جون بريهم، هي بدورها أحدوثة من تجارب الشاعر في التدريس:

ذات مرّة وأنا أدرّس «شاطىء دوفر»
إلى صفّ أوّل في الجامعة، فتاة شابة
رفعت إصبعها وقالت: «أنا حائرة،
في تعبير «بحر الإيمان» هذا». قلت: «حسناً،
فلنتحدّث في الأمر. لعلّنا بحاجة
إلى الحديث عن اللغة المجازية.
ما الذي يحيّرك فيها»؟
سألتْ: «أقصد، أهو بحر حقيقي»؟
«تقصدين القول: أهو جسد حقيقي من المياه
يمكن أن تشيري إليه على الخريطة
أو تزوريه خلال الإجازة»؟
«نعم»، قالت. «أهو بحر حقيقي»؟
وفكّرتُ: يا يسوع! هل نحن في حال كهذه؟
السنة القادمة سوف أدرّسهم الأبجدية
وكيف يمكن أن ننطق الكلمات.

تتواصل هذه السطور على امتداد صفحة تالية. وكما يحدث في «قصة» بالابان، يواصل المرء قراءة هذه الأحدوثة الشخصية المضجرة، غير قادر على تصديق درجة خلوّها من المعنى أو الطرافة أو التلميح، حيث لا شيء في اللغة، سطراً بعد سطر، يمنحها أية قيمة. وأمّا ختامها فهو مدهش في الضحالة:

وتمنيت لو أنّ الأمر كان صحيحاً، تمنيت وجود «بحر الإيمان»
حيث في وسعك أن تخوض فيه،
وتغطس تحت مياهه الزرقاء الساحرة،
وتكتم أنفاسك، وتسبح مثل سمكة
إلى القاع، ثم تنبثق ثانية
قادراً على الإيمان بكلّ شيء، مخلصاً
وغير خائف من طرح أبسط الأسئلة،
وسعيداً أنك تتلقى عليها إجابات بسيطة.

«تسبح مثل سمكة»؟ نعم، هذه هي اللفتة الشعرية الوحيدة. إنها تكفي لكي يشرب المرء مثل سمكة. وأمّا سؤالي البسيط فهو التالي: لماذا إدراج هذا النصّ في مجموعة يُفترض أنها تضمّ عيون الشعر؟ ولعلّ النموذج الأكثر تطرفاً على تجريد القصيدة من جميع خصائصها الشعرية المميّزة، هو أحدوثة روبرت كريلي التي تسدّ النفس، وعنوانها «ميتش»:

كان ميتش زميل دراسة
تزوّج فيما بعد من شاعرة متفوقة
الصداقة جمعت بين عائلتينا
حين كنّا شباباً
وحين أقمنا في نيويورك، وهامبشير، وفرنسا.

وعلى نحو يشبه الكتابة الاختزالية، يطلق كريلي شذرات الأفكار واحدة بعد الأخرى، ويهذر بها على نَفَس واحد وكأنه يعدو. يقول وليام لوغان: «عند كريلي لا نعثر أبداً على صورة قابلة للحفظ في الذاكرة، أو على شيء ملتَقط بوضوح، أو جملة محمولة إلى حيث المسافة التي تقود الخيال. لقد قام بتصفية معظم نسيج الشعر الموزون، والتراصف الجميل للكلمات. ولقد حدث أنه، في بعض الأوقات، فقد قدرته على تذوّق الجمل، وأغرق نفسه في ضجر تسطير المذكرات وجهاز الدكتافون».

وهكذا، عبر استسهال إطلاق التسميات، وتصنيف هذه النصوص في خانة «القصائد» وإدراجها في مختارات شعرية تمثّل أفضل الشعر الأمريكي، بلغنا مرحلة التدمير التامّ لما تبقى من تمييز بين النثر والشعر. ورغم أنّ جزءاً كبيراً من هذه المختارات يضمّ حوادث نثرية بُترت أوصالها إلى سطور مقطّعة، بتوقيع شعراء مثل جاكوبيز، كيزر، كويرتج، ليفاين، ريش، ثايل والشعراء أعلاه، فإننا في مقدّمة روبرت بلاي نعثر على أمر أكثر إيلاماً: إنه يحذّرنا من الكمبيوتر، ومن «لغته الباردة الخاوية»، ويزعم أنه أشبه بـ «قوّة عالمية الانتشار تحاول تخليصنا جميعاً من

الأسلوب الأدبي، وتنجح في ذلك». فإذا كان الأمر هكذا، فإنّ الدليل على نجاح تلك «القوّة» نجده في هذه المختارات، وليس على شاشة أيّ كمبيوتر.

كذلك يقول بلاي في المقدّمة: «الكثير من الكتّاب المعاصرين أقنعوا أنفسهم بأنّ من الخير لهم أن لا يتوغلوا إلى دواخل النفوس، وأن يتفادوا الكثافة واستحضار طبقات المعني، وأن يبتعدوا عن الصياغات اللغوية اللاذعة».

ولكن، هل الكتّاب أقنعونا، نحن القرّاء؟ هل اقتنعنا أنّ هذه قصائد تتحلى بكثافة الغور العميق، وطبقات المعنى؟ هل اقتنعنا أنّ هذه هي «عيون» الشعر، كما يريدنا أن نفعل الشاعر ـ المحرّر المصاب بما يكفي من حسّ البارانويا، حتى أنه مؤمن بوجود قوّة عالمية الانتشار، نابعة من الكمبيوتر، تسعى إلي تدمير الأسلوب الأدبي؟

لقد بلغنا هذا الطور، الافتقار إلى التمييز بين الشعر والنثر، على يد وليام كارلوس وليامز، ونواصل الطور ذاته على يد مئات ومئات من المقلّدين الجهلة. غير أنّ هذه الحقيقة المؤلمة ليست أكثر أهمية من السؤال التالي: كيف نستعيد، من جديد، قدرتنا على التمييز بين الشعر والنثر؟ (...)

والحال أنّ الاحتجاج على تجريد الشعر من شعريته ومسخه إلى نثر، بل إلى نثر رديء أجوف، يصبح عقيماً حين يكون في وسع شاعر معروف مثل: شارلز سيميك أن يقول التالي، في قصيدته «أخيلة حرّاس السجن على خلفية شمس»:

لم أعطهم أيّ انتباه. السنوات انقضت،
سنوات عديدة. كان لديّ الكثير من الأشياء الأخرى
التي أغرق فيها. هذا الصباح كنتُ على كرسيّ طبيب الأسنان
حين دخلت مساعدته الجديدة
متظاهرة بأنها لا تعرفني أبداً
وأنا أفتح فمي مطيعاً...

الشاعر يقنع نفسه أنّ هذه قصيدة. يخبر المحرّر أنها قصيدة. المحرّر يخبر الناشر أنها قصيدة. ثمّ يخبرنا الجميع أنّ هذه قصيدة! لم يسبق لحكاية ثياب الإمبراطور الجديدة أن اكتسبت كلّ هذا المعنى كما يحدث اليوم في مثال الشعر الأمريكي. ولعلّ أكثر المظاهر إحباطاً إنما تتمثّل في انحطاط قصيدة النثر ذاتها، وانقلابها إلى حكاية مضجرة مكتوبة بشكل رديء، وخالية من أية جاذبية. هنا نموذج من قصيدة كيم أدونيزيو «ها»:

يدلف رجل إلى الحانة. أتظن الأمر نوعاً من النكتة؟
إنه يدخل مهرولاً في الواقع، لكي يخرج من الطقس الصقيعي.

تقول: مَن يكترث؟ لا أحد ممن تعرف. لديك بدورك
متاعبك، تستطيع أنت أيضاً
أن تتناول كأساً.
لديك معطفك، والوشاح الطويل.
تتثاقل نحو الركن عبر المشى المحفّر، تنزلق وتسقط أرضاً
على الجليد. إنها قشرة موز في الواقع، ولكن مَن يتطلّع؟
ليس سوى قسّ، وحاخام، ومحامية تظل غامضة عندك ـ
ألم تساعدك في الطلاق؟ لا بأس، الزواج
انتهى، خلاصٌ طيّب. أنت الآن تفكر
أنه كان من الخير لو كان عندك بديل...

من أين نبدأ، إذا زعمنا قول الشعر؟ ومتى نبدأ؟ نبدأ بتعريف القصيدة، ونبدأ الآن بتعريف تأثيرها فينا، وبانجلائها داخل نفوسنا، نحن القرّاء الموثوقين والمستعدّين للتذوّق، ولا نبدأ من اشتراط ما ينبغي أن يكون عليه الشعر في النظرية. ينبغي أن نصبح خبراء شعر مجرّبين، نثق بمعرفة حواسّنا وبالحسّ السليم. ولسوف نعرف القصيدة من تأثيرها فينا. على سبيل المثال، وفي مجموعة «عيون الشعر الأمريكي» ذاتها، هنالك قصيدة دوريان لوكس التي لا تلتزم بأي شكل شعري تقليدي، وهي مكتوبة بجُمَل نثرية، وتحكي قصة بدورها. ولكنها قصيدة، وهي بين أفضل نماذج المجموعة، أسوة بقصائد يوسف كيمونياكا وريشارد ولبر. هنا مقطع من «سبّاك السفينة»:

أعشقه أكثر ما أعشقه
حين يؤوب إلى البيت من العمل
أصابعه ما تزال مجعّدة من أثر تسليك الأنبوب،
والعرق حلقات على قميصه القطني
رائحته ملح، وأعشاب جاقّة
من قاع المحيط. يحلو لي أن أخطو إلى حيث يجلس
على حافة السرير، جبهته
مضمّخة بالشحم، ويداه المشققتان
محشورتان بين فخذيه، فأحلّ
الحذاء الطويل ذا الكعب الفولاذ، أداعب كاحليه
وربلتيه، لبدة وعظام قدميه.
ثمّ يحلو لي أن أنضو عنه ثيابه وآخذ
النهار كلّه إلى داخلي ـ جوانب السفينة

الرمادية، أميال أنبوب الرصاص،
صوت رئيس العمال يرنّ
فوق الأضلاع الفضية لبَدَن السفينة. شرار من النحاس
يقبّل المعدن، الملْزمة، الرافعة.
نار المشعل البيضاء، الصافرة،
والمشوار الطويل إلى البيت.

حكاية بسيطة تقودنا فيها الشاعرة، طبقة معنى إثر طبقة، بمهارة عالية في استجماع التفاصيل المبنية حول تصوير الأشياء، والتوتّر في الجُمَل، والتزامن الختامي المدهش والبديع بين المتضادات: الداخل والخارج، العمل والراحة، الصراع والسلام، الرجل والمرأة، متطلبات العالم ومتطلبات الحبّ... ضمن وصف لكيفية استدخال العالم الخارجي، والرجل نفسه، واستيعاب المرأة لهما معاً، بحنان، حيث ينقلب كلّ هذا إلى استعارة لاجتماع الرجل والمرأة، ولممارسة الحبّ. ثمة الكثير من التقفية الداخلية والتصوير، إلى جانب طبقات المعنى والمغزى، وفي الآن ذاته يكتسب كلّ سطر مكانته في البنية الإجمالية. التقنيات في هذه القصيدة غير مرئية. إنها تصنع تأثيراتها قبل أن ندرك ما يشدّنا إليها حقاً.

ولا ريب أنه من المهمّ إعلان عري القصيدة الأمريكية المعاصرة، ورفض الفكرة القائلة إنّ الشاعر ـ معروفاً، كان أم مغموراً ـ يستطيع ممارسة هذا التزييف المتمثّل في كتابة رؤوس أقلام نثرية ناقصة، وتسميتها قصائد. ينبغي أن يقوم على آلة النشر محرّرون يتصفون بالمعرفة واليقظة، لا يخشون نشر قصائد ممتازة لشعراء مجهولين، أو رفض قصائد هابطة من شعراء متنفذين، حتى من أقرب أصدقائهم. وقبل أن يفترضوا إمكانية جمع مختارات جديدة لأفضل القصائد الأمريكية، ينبغي أن يتأكدوا من أنّ لديهم قصائد يجمعونها!

شعر
١

١٥ قصيدة

سعدي يوسف

مُعـذّبو السـما ء

عراةً
سـنمضي إلى اللهِ
أكفـانُـنا دمُـنا ،
ونيوبُ الكلابِ التي استذأبتْ هي كافورُنا

الزنزانة التي كانت مغلقةً ، كهربائياً ، انفتحتْ فـجأةً ، لتجيءَ الـمُجنّدةُ .
عيوننا المتورِّمةُ لم تتبيّنها واضحةً . ربما لأنها من عالمٍ غامضٍ . لم تقل الـمجنّـدةُ
شيئاً . كانت تسحبُ وراءها ، مثل حصيرٍ مهترىءٍ ، الجسدَ الـمدمّى لشقيقي .

سعدي يوسف، شاعر عراقي مقيم في لندن

وحفاةً
سـنمشـي إلى الله
أقدامُـنا أنتنتْ بالقَروحِ
وأطرافُـنا أُثخِنَتْ بالجـروحِ

هل الأميركيون مسيحيون ؟ ليس لدينا في الزنزانة ما نمسحُ به الجسدَ المسجى . ليس في الزنزانة إلاّ دمُنا المتخثّر في دمنا ، وهذه الرائحة الآتية من قارة المسالخ . لن تدخلَ الملائكةُ هنا . الهواءُ يضطربُ . إنها أجنحةُ خفافيشِ الجحيم . الهواءُ هامدٌ .

انتظرناكَ ، يا رَبُّ
كانت زنازينُنا أمس مفتوحةً
- نحن كنّا على أرضِها هامدينَ -
ولم تأتِ يا ربُّ

لكننا في الطريق إليك . سنعرفُ السبيلَ إليكَ حتى لو خذلتَنا . نحن أبناؤكَ الموتى أعلَنّا قيامتنا . قُلْ لأنبيائكَ أن يفتحوا لنا الأبوابَ ، أبوابَ الزنازين والفراديسِ . قُلْ لهم إننا آتون . صعيداً طيِّباً تيَمَّمْنا . الملائكةُ تعرفنا واحداً واحداً
لندن ٢٠٠٤/٥/١٠

غارةٌ جويّة

في الضاحية القصوى ، حيث أُقيمُ بعيداً عن رئةِ الضَّبُعِ ، اهتَزّتْ أشجارُ الدّغْلِ وئيداً . أسرعَ طيرٌ يعبرُ نافذةَ المطبخِ . قررتُ الليلة أن أتركَ تدخيني . لكني (شأنَ قراراتي الأخرى) سوف أدخّنُ حتماً . أشجارُ الدّغْلِ تُطَوّحُ أوراقاً وأماليدَ . البرقُ (أراهُ الآنَ لمَرّته الأولى) هل كانَ حقيقةَ بَرقٍ؟ لكنّ الرعدَ أتى . الريحُ تسوقُ غيوماً سَوداً ، وحبالاً من ماءٍ ، وروائحَ ليستْ من هذي الأرضِ . أهرولُ ، أهبطُ درَجات السُّلَّمِ ، ملدوغاً ، كي أفتحَ بابي للريحِ وللمطرِ الساحةُ (أعني موقفَ سياراتِ الضّيعةِ) تلمعُ تحتَ سماءٍ مثقلةٍ بالنُّعمى . أهتز أنا ، وحدي، للرعد ...
وأختَضُّ

وأختَـضُّ
وأختَـضُّ
....
....
....

وفي وطني الآنَ ، الرعدُ :
الطيَـرانُ الأميركيُّ
وبالحاويةِ العنقوديةِ (كنّـا شاهدناها في بيروتَ زماناً)
يـنـقَضُّ على الكوفةِ
والفلّـوجةِ
والنجفِ
الطّـيَـرانُ الأميركيُّ
الليلة يـنـقَـضُّ عليَّ الآنَ

لندن ٢٠٠٤/٤/٢٧

أيُّهذا الحنينُ ، يا عدوِّي

لي ثلاثون عاماً معكْ
نلتقي مثل لصّينِ في رحلةٍ لم يُـلِمّا بكل تفاصيلها ؛
عرباتُ القطار
تتناقصُ عبرَ المحطاتِ
والضوءُ يشحبُ ،
لكنّ مقعدك الخشبيّ الذي ظلَّ يَشغلُ كلَّ القطارات ما زال محتفظاً بثوابتهِ
بـحزوزِ السنين
بالرسومِ الطباشير
بالكامرات التي لَم يعد أحدٌ يتذكر أسماءَها
بالوجوهِ
وبالشجرِ النائم الآنَ تحت الترابِ
استرقْتُ إليك النظرْ
لحظةً
ثم أسرعتُ ألهثُ نحو المقاعدِ في العرباتِ الأخيرةِ ،
مبتعداً عنكَ

....
....
....

قلتُ : الطريقُ طويلٌ ؛
وأخرجتُ من كيسيَ الخيشِ خبزاً وقطعة جبنٍ
وإذْ بي أراك
تقاسمني الخبزَ والجبنَ !
كيفَ انتهيتَ إليَّ ؟
وكيف انقضضْتَ عليَّ كما يفعلُ الصقرُ ؟
فاسمعْ :

أنا لم أقطعْ عشراتِ الآلافِ من الأميالِ
ولم أطَّوَّفْ في عشراتِ البلدانِ
ولم أتعرَّفْ آلافَ الأغصان
لكي تسلبني أنتَ الكنـزَ
وتحبسني في زاويةٍ !
فاترك المقعدَ الآنَ ، واهبطْ !
قطاري سيسـرعُ بي ، بعد هذي المحطةِ
فاهبِطْ
ودعنيَ أمضي إلى حيثُ لن يتوقفَ يوماً قطارْ

لندن ٢٠٠٣/١٢/١١

الأشـيا ءُ تتـحـرّك

الغيومُ الصَّـدفْ
والغصونُ الزّمُـرّدُ ، والزنبقاتُ ، وأزهارُ «لا تنسَـني»
والنوافذُ
والمُصطلَى

والستائرُ
والعشْبُ بين شقوقِ المَمَرِّ
وأعشاشُ نيسانَ
حتى المحطّةُ في المُنتأى –
كلُّها ، الآنَ ، لا تتحرّكُ
....
....
....
لكنْ (أتلمحُ أذنَي حصانٍ على المَرْجِ) ؟
أنصِتْ !
أترتشفُ الوشوشاتِ الشفيفة ؟
هل تسمعُ الماءَ في القصبِ ؟
الريشَ ، في هَبّةٍ من طيورِ البُحيرةِ ؟
والنجمَ حينَ الخَفاءُ ؟
المُويجاتِ في القاعِ ، حيثُ المَحارُ ؟

البحيرةُ موسوقةٌ بحقائبها الآنَ
تنتظرُ الليلَ

في الليلِ ، آنَ ننامُ جميعاً ، تسافرُ هذي البحيرةُ
كي تبلغَ البحرَ
في لحظةٍ
وتفارقنا – بين جدراننا – نائمين

لندن ٢/٥/٢٠٠٤

عراقيّون أحرارٌ

لن نرفعَ أيدِينا في الساحةِ

حتى لو كانت أيدينا لا تحملُ أسـلحةً
نحن سلالةُ أفعى الماءِ الأول
نحن سلالةُ مَـن عبدوا ثيراناً تحملُ أجنحةً
وسُلالةُ مَـن عبدوا نيراناً في قُنَـنِ الثلجِ ،
ولم نرفعْ أيدينا إلاّ للأحَـدِ الواحدِ
حينَ وهبْـناهُ نُبُـوَّتَـنا
نحن سلالةُ مَـنْ رفضوا عرباتِ الرومانِ فما انقرَضوا .
لن نرفعَ أيدينا في الساحةِ
لن نرفعَ أيدِينا في الساحةِ
لن نرفعَ أيدِينا

لندن ٢٠٠٤/٤/١٥

زاويةٌ للـنـظـر

«إلى لــويز وارن» Louise Warren

أَبـصِـرْ ما ترسُـمُـه أنتَ !
ودقِّـقْ في ما ترسـمُـهُ
إنكَ لن تغتفرَ الخطأَ
الخطَّ المتعثِّـرَ
واللونَ الأصـليَّ
وما يتبدّى حول إطارِ اللوحـةِ من خَـلَـلٍ
(لستَ مَن اختلقَ الخلَلَ)
المشهدُ كانَ ، كما كانَ ، وفـي أيِّ مكانٍ
لكنكَ منذورٌ كي تلعبَ بالأوراقِ
ملاييـنَ
(أتحسَـبُـها مَـحْضَ ثلاثٍ ؟)
ستُغَـيِّـرُ هذا المشـهدَ
كي تبصرَ ما ترسمُـه أنتَ
فيغدو ما ترسـمُـهُ أنتَ : الحَقّ

لندن ٢٠٠٤/٥/٧

حـياةٌ جـامدةٌ

تنحني النبتةُ المنزليّةُ تحت الهواءِ الثقيل ...
على الطاولةْ
بين منفضةٍ للسجائرِ ملأى وكيـسِ دخانٍ
قوائمُ للغاز والكهرباءِ ،
السفينةُ تبحرُ في الحائطِ
الطيرُ ينقرُ رأسَ المُغَنِّي (غلاف اسطوانةْ) .
غرفتي تتضايقُ مني
تضيقُ
السـفينةُ غابت عن المشـهدِ
الليلُ يجلسُ في الركنِ
مُلتَحِفاً بالهواء الثّخِين .

لـندن ١/٢/ ٢٠٠٤

الليلة لن أنتظرَ شيئاً

أنا لن أنتظرَ الليلة شيئاً :
هو ذا القطنُ الشتائيُّ يغطي ساحة القريةِ
والطيرُ الذي ظلَّ يزورُ الكستناءَ ارتحلَ
الأشجارُ لا تهتـزُّ ،
والنافذةُ الوسطى التي تمنحُني إطلالة البُـرجِ ، تغـيمُ
....
....
....
الآنَ تأتي عدنٌ بالبحرِ
تأتي عدنٌ بالـسَّيـسَبانِ الحُرِّ والأسماكِ
تأتي بالأفاويـه
وتأتيني بما يجعَلُ هذا الكونَ ملتقاً على جمـرتـهِ ؛

أنـظـرُ في المرآةِ :
كانَ الشخصُ يدعوني إلى شـاطئهِ
مثلَ الغريـق

لندن ٢٠٠٤/١/٣١

الاستباحة

السمتيّـاتُ الأميركية تقصفُ أحياءَ الفقراءْ
والصحفُ المأجورةُ
في بغدادَ
تُـحَدِّثُ قُـرّاءً أشباحاً عن أرضٍ سوف تكونُ سـماءْ
|||
هذا الطاعونُ
هذا الوحشُ المملوءُ دماملَ
هذا الخِرتيتُ الفولاذُ
وهذا الشاربُ كأسَ دمٍ طافحةً مـمّـنْ قُصِدوا ،
هذا المتدرِّعُ بالقتلى
هذا المتذرِّعُ باللاشـيءْ
القاتلُ
والماثلُ في الساحات
هذا المنتقم ، الليلة والليلة ، من بغداد
هذا الراحلُ حتماً
سنشيِّـعُهُ يوماً بقناديل البصَـقات .
|||
السمتيّاتُ الأميركيةُ تقصف أحياءَ الفقراء
والصحفُ المأجورةُ
في بغدادَ
تُـحَدِّثُ قُـرّاءً أشباحاً
عن أرضٍ سوف تكونُ سـماءْ .

لندن ٢٠٠٤/٤/٥

من هواجسِ رجُلٍ ، سـنة ٢٠٠٠ ق.م

هبطَ الليلُ ، سـريعاً هذا اليومَ ، لأنّ الفصلَ تبدّلَ ، قالوا...
(يعرفُ هذا ، الكاهنُ)
لكني لا أعرفُ ماذا يعني هذا...
لن تختلفَ الأشياءُ كثيراً :
طسْتُ الخبزِ السائلِ في الحانةِ ،
والعسسُ اللَيليّ بأوّلِ منعطَفٍ بعد الحانةِ
والبنتُ
ستُدخلُني مخدعَها حينَ تُلَوّحُ بالقنديلِ الزّيتِ من الكُـوّةِ ...
لم اقصدْ أن أتحدّثَ عمّا لم يختلف اليومَ عن الأمسِ ،
فأرجو أن تعذرني
كنتُ أحاولُ أن أسألَ ، سِـرّاً... (أنتَ صديقي) :
الشعراءُ ، لماذا صمتوا ؟
وإلى أين التفتوا ؟
ما عدتُ أراهم في الحانةِ يرتجلونَ ويصطخبونَ...
صحيحُ أنّ غزاةً دخلوا سـومرَ ؛
أن المعبدَ يَستبدلُ بالتمثال تماثيلَ ،
وأنّ بيوتَ الكُتّابِ أتاها كُتّابٌ جُدُدٌ...
وإلخ...
لكنْ ، أينَ الشعراءُ ؟
يقالُ (ولستُ أُصَدِّقُ) إن كثيراً منهم يرتجلون الآنَ
قصائدَ في مدحِ التّجّارِ الأشـرارِ
وضُبّـاطِ الحاميةِ الأكديّـةِ ...
(إنّ الليلَ عجيبٌ !)
عذراً...
قنديلُ الزيتِ يُلَوِّحُ في الكوّةِ ،
عذراً...

لندن ٢٠٠٤/٤/٢٩

إذهَبْ وقُلْها للجبل

كيف؟
أنت الساحةُ الآن ، ولا تدري بما يَحدُثُ في الساحةِ ؟
ما أسهلَ أنْ تغمضَ عينيكَ...
ولكنّ الرصاصَ انطلقَ ؛
الدبابةُ «إبراهيمُ» في المفترَقِ الأولِ
والرشّاشُ لا يهدأُ...
ما كنتَ بعيداً ، حين كانت «ساحة التحرير» تلتَمُّ على أشلائها :
الدبابةُ «ابراهيم» في المفترق الأول
والسمْتيّةُ السوداءُ ، آباتشي ، علَى رأسكَ
والبرجُ يدورُ ...
انتبه العصفورُ
والمقتولُ
والحائطُ ،
لكنك لم تنتبه
الشمسُ على رَأسكَ تحمرُّ ، ولم تنتبهِ
الساحةُ بارودٌ من الأعلى
دمٌ إهْرِيقَ في الأسفلِ
طابورٌ من النملِ
ولم تنتبه ...
الليلة ، يَأتي طائفٌ من آخرِ القَصْباء .
يأتينا الشِقِرّاقُ بما فاهت به جنّيةُ الهورِ
وتأتي عبرَ مجرى الماء أفراسُ النبيّ .
الطينُ من زقّورةِ المَنأَى سيأتي
والخُلاسيّونَ والجرحى ، وما تحمله الفاختةُ
الأولى ، وما ينفثه الثورُ السماويُّ ،
ويأتينا عليُّ بنُ محمد...
هذه الأرضُ لنا
نحن ، بَرأْناها من الماء
وأعلَيْنا على مضطَرَبٍ من طينها ، سقفَ السماءِ
النخلَ

والذاكرةَ الأولى
وكنّا أولَ الأسلافِ ، والموتى بها
والقادمين ؛
الأرضُ لن تتركنا
حتى وإنْ كنّا تركناها
ستُرخي هذه الأرضُ ، لنا ، المَنْجاةَ ، مَرْساً من حريرِ الشَّعرِ
مجدولاً ،
ستعطينا ، أخيراً ، اسمَها :
ويْلِي على الشطآنْ
ويلي على أهلِ الحِمى والشانْ
ويلي على أهلي
ويلي على جسر المسيّبِ
والزبيرِ
وقريتي حمدان
ويلي على ظلّي الذي يمحوه أمريكانْ
كيف؟
أنت الساحةُ الآنَ
فكُنْ أدرى بمن أنتَ
وكنْ أدرى بما تفعلُ
فالساحةُ ـ حتى لو تناستْ اسمَها أو غفلتْ عنه ـ هي الساحةُ
أنت الآنَ معنىً ؛
لا تحاورْ
ولْتَدَعْ مَن خاننا يأكلْ طويلاً شجرَ الزقّومِ
واثبُتْ
لا تحاورْ :
هذه الأرضُ لنا
هذه الأرضُ لنا
هذه الأرضُ لنا
منذُ بَرأْناها من الماءِ
وأعلَينا ، على مضطرَبٍ من طينِها ، سقفَ السماء

٢٠٠٣/٦/٢١ Medellin - Colombia

طبيعةٌ غيرُ ميِّتةٍ

يمُرُّ «أبو الخصيبِ»
كما يمُرُّ الضَّبابُ ، الصبحَ ، أزرقَ
كان جسرٌ من الأخشابِ ينضحُ بالرطوبةِ ...
كانَ نخلٌ
ولبلابٌ
وكانت في السماءِ نعومةُ النُّعمى ؛
سأسألُ عنكَ يا ولدي
إذا ما غامت الأشياءُ ،
أسألُ عنكَ
أسألُ عنكَ...
لكني أراكَ الآنَ :
يوماً بعدَ يومٍ ، ليلةً في إثْرِ أخرى
فانتظِرْني ، يا بُنَيَّ ،
سنلتقي ، حيثُ الضَّبابُ ، الصبحَ ، أزرق ...

لندن ٢٠٠٤/٢/١

لو كان الصبحُ جميلاً

لو كان الصبح جميلاً ، مثلَ حذاءِ الـ Marks & Spencer
أو مثلَ قميصكِ ليلة أمسِ الأوّلِ
لو كان الصبحُ جميلاً
لمضيتُ عميقاً في ممشى الغابةِ
أبحثُ في الورقِ المُسّاقِطِ عن أزهارٍ نادرةٍ وبُحيراتٍ وعرائسِ ماءٍ ،
وأيائلَ
(يسخرُ مني جاك كيرواك حتماً)!
لكني سأكرِّرُ :
لو كان الصبحُ جميلاً

....

....

....

ما أيسـرَ ما تطلبه من هذا العالَـمِ !

ما أصعبَ ما تطلبه من هذا العالَـمْ !

لندن ٢٠٠٤/٢/٢٥

مســتعـمَـرةٌ رومانـيّـةٌ

كنّا يونانيينَ ، منازلُنا عند تخومِ الصحراءِ العربيةِ ؛
لكنّ لنا نهرينِ
وبضعَ قرىً ، ومزارعَ نسقيها من أمواهِ النهرَينِ
وكان لنا أيضاً شعراءُ يُقيمونَ الأوزانَ
ويحكون عن المرأةِ
والأزهارِ ،
وفي قِنّسْرينَ بنينا مدرسةً للفلسفةِ
(الأمرُ الأغرَبُ أنّ تلاميذَ أرسطو يأتون إلينا أحياناً
ليقولوا شيئاً عن آخِرِ مخطوطات أثينا)
لكنّا يونانيونَ وفلاّحونَ
فلم نصنع أسلحةً
لم نعرف كيف نُعِـدُّ الفتيانَ جنوداً
(ما قال تلاميذُ أرَسطو إن مُعلّمهم كان يدرِّبُ ابنَ فيليب المقَدونيّ على غزو المدنِ)!
الدنيا تتغيّـرُ
قالوا
حتى الشمسُ ستشرقُ من جهة الغربِ
....
....
....
أنا أهذي الآنَ ، وحيداً ، في حانة كِرياكوسَ بـ« صَيدا »
كوبُ نبيذي الفخّـارُ اسْـوَدَّ

وشَـعري ابْـيَـضّ
ولا أعرفُ مَـن أُخبرُهُ – حتى سِـرّاً – أنّ الرومان نقـوني
حين غدَونا مستعمرةً ؛
لكني لا أستبعدُ أن يعرفَ كرياكوسُ الأمرَ .
الدنيا تتغيّـرُ
قالوا ...

لندن ٢٠٠٤/٣/٧

هذا المسـاءَ سأكونُ سـعيداً

شمسُ الضحى تملأُ العشبَ الفتيَّ ، وفي القواربِ اصّاعَدَتْ
تلكَ الوشائعُ أشتاتاً
وأبخرةً من المواقد ؛
كان الكونُ يغسلُ بالشمسِ الرطوبة
أيّاماً تَـهَـدّدَنا ثلجٌ
وأغرقَ أعشابَ الحديقةِ غيثٌ سـابغٌ .
رئتي نقيّـةٌ ،
ودخانُ الموقد احتفلتْ به الرياحُ
وأكوابي مهـيّـأةٌ
مع النبيذِ الـمُـصَفّى الـمُـصطفى
وعلى زجاجِ نافذتي
بُـقْـيا ندىً ؛
أيُّ نُعْمى حينَ تَطْرقُ بابَ البيتِ
أغنيـةٌ مع المسـاءِ ؟
....
....
....
أهذي ليلـتي العَـجَـبُ ؟

لندن ٢٠٠٤/١/٩

شعر
٢

قصائد

ممدوح عدوان

تقاسيم العتابا

ما الذي ظل لكْ ؟
بعد أن ضعت في زحمة الشعر والهمِّ ،
أو بعدما انهرتَ في بغتةٍ ،
وفقدت الشهية للأكل والعيشِ ،
ضيعتَ من ظلّلكْ ؟
أتهيم لتبحث عن ظل عابرةٍ لِتداعبه
أو ظلِّ بيت قديم تساكنه ،
ظلِّ حلم قديم ،
تعوِّض ما قد أضعتَ
لكي لا تكون معرّى

ممدوح عدوان، شاعر سوري – دمشق

ولا ظلَّ لكْ ؟
كنت تعرف أنك جمع غفير
وأنك شخص كثير
ولا تعرف الآن ما قلَّلك .
والسخاء الذي كان يعطى ببذخ
لسقط المتاع
ويعمي عن الجوع والعوز
قد قلَّ لكْ
والعواطف وهي تغاويك ساخنةً
قد ذوت ،
أصبحت كيباب ٍوقيظ ٍ .
وأنت الذي صرت وحدك
طيفاً يهيم ولا جبلاً لكَ
لا سهلَ لكْ
تتوهم أنك نجم السماء
الذي كان يسطع في عتمة الكونِ
تمضي بوهجك تغوي النجومَ
وتحلم بالغد يسطع في مجد ذرية ٍ ،
تتساءل : أين مضى عنك بدر الدجى
والذي ذات يوم
أتاك هلالاً مشوقاً ،
وعند الفواجع في ومضة ٍ
هلَّ لك ؟
تتساءل أين مضى نغم راقص كان بين الأغاريد
قد هلّلك ؟
وتعود وحيداً
فتفتقد الصحبَ والأهلَ
تصبح لا أهلَ لكْ
وتظل كأنك في ليلة العصف قُطِّعت
من شجر ٍ
حيث تذوي حزيناً ،
وأنت ترى خضرة في كل صوب

فتدرك أنكَ
لا أصل لكْ .
أوَ تبقى صموتاً
تغادر نفسك في رحلة
ثم ترجع كي تتدفأ من فتك عاصفة
وتعوض عن عائل أهملكْ
تتلفع بالعتم من لسعة النور
تسعى وتحمل قنديل تلك الضحية
كي لا يصادمك المبصرون ،
فأنت الذي صرت تعرف أنك لا عتم لك
تتلفع باليتم كي لا ترى ومضات الحنان
لدى ما يشبه الأم ،
أنت الذي لا أم لك .
ثم تبقى لكي تتدفأ ذكرى أبيك وأمك
تمسك فاجعة الموت وحدك

وتحس بأن الحياة التي كنت تعشق
لم تكن لك مثل وعود بها أملك .
لم يعدْ لك أن تتدلل غنجاً عليها
كما كنت تحرن
حين تسابق ركضك نحو الهروب
تناديك مغوية : هيت لك .
وتقدُّ قميصك من دُبُرٍ
لأنك عجَّلت خطواً ،
وأن يديها تهالكتا تحت شهوتها
حيث لم تصلا قُبُلك .
كنت تسرع في الشعر نحو أمانيك
وجاء إليك الذي مهّلك
يدعي أنه ،
ولغير غواية شعرك ، قد أهّلك
وهو من كان قهراً عليك
أتى ليقول : اترك اللغوَ ،

واطمح إلى غير ما أنت فيه
خذِ القلب لك .
هي ذي الخاتمة
أنت لا ظل لكْ
أنت لا أهل لكْ
ولعلك لا تعرف الآن مَن للتشرد
أو مَن لغربتك الأبدية وسط ذويك
ووسط أغاريدهم ،
من لهذا العذاب المرير ،
تُرى أهّلك ؟
والذي كان هلهل شعرَك
كان يظن بأن هلهلك
وهو من قبل أن يسترد نصيحته
غرق الآن في صمته ..
أتراه تمنَّع عن كلمة ستواسيك ؟
أم يا تُرى
هل هلك ؟

|||

الانحناء

ينحني السكران إن تعتعه الشرب
وقد أفرغ كأسه .
ينحني الفلاح كي يقلع بؤسه .
ينحني ، يغرس خيراً ، حيثما يضرب فأسه
ينحني الحداد كي يحني حديداً حامياً ،
وبه يطعن يأسه .
ينحني الجندي في المتراس
فوق القاذف الناري
كي يشهر بأسه .
وحده الشاعر لا ينطق
إلا حينما يرفع رأسه

×××

إرفع الباب قليلاً سيدي
كي أمر الآن من غير انحناء
كلماتي عمرها لم ترني
منحنياً ،
فهي في رأسي وتنداح إلى قلبي الهني دون عناء
وإذا طأطأت رأسي
تتهاوى الكلمات
من فمي مفعمة بالازدراء .
وإذا ما رفعت الرأس كي أنطق شعري بعدها
قد لا ألاقي غير أشباح خواء
وكلام من رياء .

عزف منفرد

مرة أخرى وحيدا
مرة أخرى سعيدا
عندي الكأس ،
على حافته ترسو أمانيَّ وفُلكي
لست أحتاج إلى الساقي
ولا أن أدعي زهدي ونسكي
يطفح الكأس بما فيه
فأرتاح إليه
وعلى صفحته أبصر ما قد أشتهيه
لم أعد في حاجة للندماء
ليس لي عاشقة تدفئ قلبي
وتؤاويه شريدا
سأكون اليوم حراً وفريدا .
ما أرى في العتم ،
مما لا يراه الناس ،
ملكي
ثم لن أحتاج تصديق أحد

حين أنضو عن غموض الليل أستار السواد
وأرى ما يختفي عني
وما أحتاج أن أبصر منه
ثم أحكي
ما أرى من معجزات .
سوف أجتر الأماني
والأغاني
وأعاني
حسراتي حين أندمْ
لنساء لم أعانقهن ،
أو عانقنني دون اشتهاء
سأرى راقصات خارجات من جفوني
سأرى رتل نساء
فأعري من أشاء .
ليس لي من أصدقاء
ليس لي من أحد أكمل كأسي معه
دون عناء .
لست أحتاج إلى من سيغني ،
إنني أطرب للصوت
الذي أطلِق في تعتعة السكر
وأرضاه غناء
ولذا أنفرد الآن بنفسي
علني أحكي وأحكي
وعلى نول ظلام القلب والوحشة أبقى
مفرداً أنسج أهلاً ورفاقاً ونساء
وبهم أبدأ ما أحسبه ليلاً جديدا ،
كنت أعني أنني معْ هؤلاء
أبدأ العمر الذي يبدو جديدا ،
أبدأ الليل كما أنهيه فرداً ووحيدا .
لست أخشى أن يوافيني البكاء
ثم لن يخجلني أن أدفن الرأس
على أي غطاء

ثم أبكي .

شهقة

ما كان بحراً ما ارتمينا فيه
لكن الفراش موجٌ أزرقْ
ما كان بحراً
غير أن الموج يرفعنا
وينزلنا
ويشيلنا زورقْ
ما كان ليلاً أو صباحاً
ضاعت الأزمان ،
لكني رأيت الفجر
في أفيائها أشرق
ما كان نهراً ما انجرفنا فيه
لكن دفق رغبتنا يبللنا
وكنت أظنني أعرق
ما كان طوفاناً
ولا مطراً
ولكن الرغائب أرعدت
صارت كما آلفتها
كانت بحيرةً ما اشتهيت من العذوبة
كان فيها ما رغبت من البرودة والسخونة
كان فيها ما يليق بها
وقد آنستُ بحراً يستغيث من الظما
وبحيرة تغرق
والنهد وهو يلين بين أصابعي
أبرق
ساعدتها حتى ترى مفتاح بهجتها
أساعدها على تلمس كل ما فيها
وكشف مكامن الشهوات ،

حين تشارف الأغوارَ تُجفل رهبة .. تشهق
نحن التحمنا خشية البرد
الذي عشناه في الأشواق
أسقطنا ستائر قشعريرة بردنا ..
هي راودتني
كي أغض عن التردد
غافلتني كي تسل رغائبي
ورضيت أن أُسرق
ورأيت لمع الرعد في جسدي
تَحشرُجَ ماردٍ يُخنقْ
وعلى تلاقي قبتين بصدرها قمران
غرَّب واحد
وشقيقه أشرق
وصحا نزيزٌ في مسيل عروقها
والخمر ترشح من دلاعتها
كما قد ترشح الخمر الشهية من لمى الدورق
فرح مشع طافحٌ
من زغبها اغرورقْ
أنا غصت فيها
كي أطير بها
ولكن أمسكت
وتشبثت لتشدني للقاع
كانت
أينما لامستها
ترتد وسط تشنج فزعٍ
وكأنها تُحرقْ
ثم ابتدت تشهقْ
وكأنها تغرقْ

ذاك الصباح

نسيتُ السرير الذي ضمنا

وأزحت الظلام
الذي لفنا
أشعل الجسدين زماناً طويلاً
فأطفأ فينا توهج أرواحنا
محوت تألق روحين فينا
ومحوت الكلام
الذي غافل الروح
واستمرأ الشجو
حتى استحالا رداءين
يلتف تحتهما كنه أسرارنا
محوت التشاغل عن وحدنا
خارج البيت
ثم اندفاع الجنون بلا أغطية
أهذي التي كانت الأمسَ سهرتنا المضنية ؟
على الأرض بعض رماد السجائر ،
فوق المقاعد ينتثر البزر والفستق الحلبي ،
وبعض فتات الكلام العتيق
وبين الصحون تناثر قشر الفواكه والبيض ،
بعض الشهيق ،
وقشرة موز تدلت ،
وأمنية
أصبحت آسنة
وتحت الخوان أرى نصف تفاحة صدئت ،
وبقايا اللحوم تجمد دهنُ برودتها
ثم غفَّ عليها البعوض ،
وهذي المنافض ملأى بأعقابها
والكراسيُّ مقلوبةٌ
وشيء من الخمر سال على الأرض ،
بعض الذباب على حمرة الشفتين
التي انطبعت فوق كأسك .
لم ننتبه ليلة الأمس
في الجو رائحة منتنة

أتى الصحو في عتمة الغرفة الساكنة
أتى الصبح ينبئنا أننا قد قضينا هنا ليلة داجنة
ونحن نظن بها ماجنة
هي الرغبات التي اشتعلت لتؤججنا
ولتبعد عن سمر الليل أشباح خيباتنا
اجتهدت أن تخبئ
كم ستصير إلى ليلة محزنة
أتى الصبح ، نبّش ما في الخزائن
كي يكشف الستر عن ملل يتغلغل فينا
وكنا نغافلهُ ،
ونغريه يلهو
بإطلالة الشبق المتسرب
بين الثنايا
التي ابتدأت مثل ماض سحيق
ومثل غد مستحيل
وأصبحت الآن جاهزة راهنة
لقد كان فيك الذي يتأجج
يغري بأرغفة ساخنة :
أضاء الزوايا التي أعتمت
ألقُ المرأة الخائنة
يُشعُّ ،
يحول كل النساء إلى شهوة فاتنة
نغافل وطء الزمان
ونغرق في لجة
نتستر بالموج فيها عن الصحوة المؤذية
فكيف نسينا التدثر بالأغطية
ألا تشعرين بأن المكان هنا صار يحتاج للتهوية ؟
وأن الصباح أتانا ليعطي لغرفتنا نكهة الأقبية
وأنت تقومين من دفء ذاك السرير
بعينين ناعستين
ونهد تدلى من الثوب ،
شعر تشعث ،

رأسٍ تصدع
تلقين نحوي بنظرتك اللينة
وبعض من النهدات التي علقت بستار الوسادة ،
بعض جنوني تناثر بين السرير
ونافذة تجلب الآن ضوءاً ثقيلاً
تسيرين نائمة
متجاهلة
إذ يعرّي صداعُ النعاس تفاصيلَ ما
قد تشهيتُ فيك ،
ما كانت ابتدأت صعبة النَّيل مستعصية
ترين جمودي على الأرض
تخفين عني سؤالاً
أخبئ في خاطري مثله :
أهذي التي كانت الأمس سهرتنا الماجنة ؟
كأنا فقدنا تآلفنا وسط ذاك الظلام
كأنا ، وفي وهج أرواحنا ، دوّختنا هنا رقصة
وفقدنا تألق إيقاعها
ثم ماتت بهدأتنا الأغنية
كأنا ، ونحن نعابث أجسادنا ثم نعرى ،
تعرى لدينا نفور ومقتُ
كأنا ندمنا على هدرنا لقوانا
وما ظل للحب وقتُ
فليس الذي ضاع ليلة حب ،
ولكنه حُلُمٌ أننا عبر جسمين مشتعلين
نطوّف دنيا حميمة
ويأتي الصباح يزج بنا في وهاد وخيمة
وينسلُّ منا ، ومن شح أحلامنا ،
عفنٌ من نوايا
ظننا بأنا سنهرب منه
بإشعال طِيب ،
وَعود بخورٍ من الشهوات
ولكنهَ الآن فاًجأنا

أنه ساكن دمنا
ما الذي تم ما بيننا ليلة الأمس ؟
ماذا طفا في الوعاء
وقد عبّه ظمئي واغترف
ثم عبأنا
وتغلغل بين ثنايا الغرف
هو الصحو عبأ روحي بهذا القرف .

شعر
٣

دقيقة تأخير عن الواقع
أبواب بيروتية

عباس بيضون

I. الحديقة

أيتام الجنة

الأشجار الضخمة ليست من طبيعة هذه البلاد. إذا كان احد غرسها فلا بد أن يكونوا محتلين متعجلين ولم يفعلوا ذلك كرمى شيء ولا لأنفسهم. لربما كانت إقامتهم قصيرة لدرجة أننا لم نستطع أن نتأكد منها. كان هناك دائما من يتخلص من شيء في هذا الخليج الصغير. تكلموا بالطبع عن أساطير لم يثبت منها شيء. الحقيقة انها كانت سفنا هاربة او ضائعة وتُنزل براميل وحمولة أفسدها البلل. حظينا أحيانا بزيارة أساطيل حقيقية، لكن هذه كانت تغادر قبل ان يتسع الوقت لملاحظتها. مر هذا سريعا

عباس بيضون، شاعر لبناني – بيروت

ثم هدأ تماما ، ولم يبق سوى هذه الأشجار التي تركض في الفضا ء أسرع من أي شيء.

-٢

كان مقدرا ان تنهار الحديقة الصغيرة، لكن هذا لم يحصل أيضا. هكذا نشأت أسطورة أخرى تبددت سريعا ، ففي هذه البلدة لا قوة حتى للأساطير. الأسوار أيضا تتداعى من طول أعمارها. الشيخوخة هنا فصل لا ينتهي، ولا خاتمة للاحتضارات الطويلة بلا عذاب، ولا الخرف شقيق الأبدية المزهر الطارد للموت. الشيخوخة أطول من الحياة نفسها ، فالطبيعة هنا تستريح او تنتظر ولا تجد ما يستحق منها ان تتم قانونها ، حتى الكوارث التي تقترب بأحجام كبيرة تتثا ءب ولا تحصل. العاصفة تصفر من أشهر ولا تخيف، والزلازل فقدت أنيابها.

-٣

إذا كان تعبنا هكذا بلا ثمن، فمن العدل ان نعتمد على إعانات النعمة الرخيصة، إذ الحظ جندينا الصغير، وقدرنا المنافق يتاجر بالعاديات. هذا لا يكفي لأن نفكر دائما بالسماء، أننا نراها غيمة كبيرة وسخة من أعلى الجبل. نعرف عندئذ ان الحرب لا تنتهي، ونفهم لماذا نجد القديسين بوفرة هذه الأيام. نقول ان لا داعي لأن نعتد بأشياء موفورة في كل مكان، وما أهان كنوزنا الصغيرة هو ان أشياء كهذه لا أسماء لها عند الآخرين، وأننا نزداد شبها بأمور لا واقع لها. ما أهان كبرياءنا أكثر هو ان أحدا لم يلاحظ ذلك، ولم يهتم أحد بدعوتنا للحضور.

-٤

الحروب المتروكة لا تترك كتبا ، والأثر الوحيد يتركه من يحاولون إزالتها. يفعلون ذلك بوسيلة أسوأ ، وسيكون منظرها وهي ممحوة أكثر بشاعة. سيتكون من ذلك ما يشبه الوصمة، زيت وسخ بدل الدم وأحيانا ممزوج به. الذكريات المكروهة ستكمل تحولها الى قمامة. قبل ذلك سنظل نتعرف فيها على رائحتنا الخاصة. ينبغي وقت طويل قبل ان تموت المذلات تماما او يختفي الجرح الذي يخلفه الاغتصاب. بالطبع تساعدنا قدم مبتورة على ان نتذكر ان شيئا مشابها حدث في نفوسنا. سنفكر أننا نعيش أيضا برغبة مبتورة. لن نتكلم عن القلوب، فهذه الألفاظ ما عادت تناسب حالنا ، وسنفهم ان أمورا اقل سوءا دفنت بوقار في كتب مجلدة. وسنفكر أننا نستقبل مع المذلات أحاسيس كبيرة رائعة وربما حواسا بحالها.

-٥

نفعل ذلك بالطبع، لنغدو زوارا مقبولين للبارات التي نقضي فيها ليالينا على الشاطئ. لن ننتصر على شيء. لكننا نزيح اللوحة الى الورا ء واثقين أننا قتلنا مع ذلك بعضا من ذكائنا وجمالنا.

الصيف سيكون عامرا بالتأكيد وليس مثل أي صيف. هذا الذي غدت فيه الصور

صغيرة ومعروضة فقط في الأيدي. آلهتنا الصغيرة، ومومياءاتنا باتت في الجيوب وحدها. صعدت الى السماء الملصقات الهائلة التي تظهر فيها جباه عريضة ومتحجرة. الأرجح ان ملائكتنا وشهداءنا يغردون الآن في غيمة الزيت الكبيرة الملونة التي لا تنصرف عن المدينة. الأغصان الصغيرة التي نتهاداها في أعياد الموتى إشارة لطيفة الى غيابهم العزيز، لكنها لطيفة وناعمة بحيث يمكن ان تنقل أسوأ النوايا. يمكننا ان نتحدث هكذا عن المصابيح الخطرة والرسائل التي لم تتأكد من المخطوفين. عن مواكب الحفاة الطويلة الى الصوامع والأودية المقدسة. يمكننا ان نحلم مجددا بتلك الليلة الدامية لعصافير الله وبالاحتفالات الكبيرة وتسليم الموتى على وسائد عالية. بالفتيان الذين يسيرون بالأبواق والزنابق التي هي شارات الأيتام اللطاف المعدين للجنة. الحياة مستمرة ولا تزال تنتج كميات كافية من الأوزون النافع والسم الذي يتفوق عليها.

ترميم

الجلوس في الحديقة عند عمر يشبه عمله كرفاء. حين يضع إصبعه في المزق ويبدأ برتق الثوب. يشعر انه يضع يده على قلبه ويسمع من بعيد الرعب والنبضة القاتلة. يضعها في جرح صدره ليتحسس الألم المتجمد، يسمع أيضا الفكرة التي ولدت برأسين والأجنة المشوهة للذاكرة، يقول العطب يولد أيضا كاملا. الثقب طبيعة صامتة. يقول الأمر يبدأ دائما من الحياة التي تغلبنا. انها الصحة التي تقتل، الدم الذي يثبت الكراهية. الشدة التي تقصم الرغبة

-٢

الجلوس في الحديقة عند عمر يشبه عمله كرفاء. انه ايضا وجع وركه. الجلاتين ممزق ولا يستطيع ان يصلحه. يفكر: الأشجار تصلح نفسها، انها معامل ترميم هائلة، الكائنات التي تحت مقعده تتجامع، انها تصنع تقريبا الخيط الذي ترتق بها حياتها. مع ذلك يترقع البشر بجلودهم وهناك كائنات لم تجد الخيط اللازم لبقائها. لا يعرف ماذا يتوالد في الأشجار، لكنه مدهوش بالسرعة التي تتوالد بها الأشياء في رأسه، كان يطبق حذاءه بالتأكيد على حيز زمني لا يستطيع ان يهرب وأمنية مقلوبة. ثمة أفكار غير مكتملة تولد كإكسسوارات ولا نعرف كيف ننقذ بها أفكارا منازعة، ولا ماذا نفعل حين تنقطع الأفكار فجأة.

-٣

الأمر يبدأ حين تتحول الفكرة جرحا، او حين لا نستطيع ان نرتق جرحا في الذاكرة. الثقب الذي يغدو جرحا إلهيا لن يجد ما يغلبه. لن نجد ما يملؤه بالجلاتين او القسوة. الله حاضر بالتأكيد، لكن الأمر سيكون رهيبا حين لا يستطيع عمر ان يعود بالسهولة نفسها الى حجرته. ان يزيل طبعة حذائه والأمنية المتألمة تحته. سيكون أصعب حين

تغدو الكلمات أحجارا والله وحده يستطيع ان يملأ الثقب.

ستكون الحياة مشغولة حين يتصل لكن النهار عمل كبير. سيكون الخط مشغولا حين يتصل. ستكون الخطوة تامة ولن يقدر بسهولة على ان يغادر. عمر الرفاء سيكمل عمله تحت الجدار في الثقب الكبير الذي أحدثه الوقت، وربما أحدثه الله في الحديقة.

أصنام عادية

لم ينتظر ان يصعد المنشار الآلي الى آخر غصن في الشجرة العظيمة، لكنه لعب بالأغصان كالمقص، وفي مدى وقت قصير كانت الأشجار محلوقة تماما وظهر وجهها، الذي كان وجه الحكمة، كاملا. هوت الفروع الهائلة بلا أي ثقل. فيما كان وجه الشجرة الذي لا يشبه الشجرة ولا أي شئ آخر يفاجئنا نحن الذين لم نعتقد في يوم انه موجود، او ان في داخل الشجرة سوى أغصانها.

-٢

كانت وجوها عظيمة بالتأكيد لكنها ليست سوى تكشيرات شاسعة، محطمة ومتناثرة في كل مكان. وجوها بلا هيئات، وحين نراها نشعر ان شيئا أعظم يعلن عن نفسه بهذه الطريقة.

لا ننجح في ان نلتقي بعيونها، ويخيل إلينا ان ما نلمحه تقريبا هو أطباق فمها، ولا نقول أي جوع تسببه للنفس هذه المحاولة المتجددة لاستنطاق رمز خشبي.

-٣

الزوار تآلفوا بسرعة مع هذه الأصنام العادية، والعصافير اعتادت بسهولة ان تقف على الخشب العاري. العشاق واللصوص والقوادون والأمهات دخلوا بلا أي فرق مع الحامل الحسون على كتفه وذي العين الزجاجية والرفاء والمعتوه.

ليست مدينة السلام، هنا فالفقر والبطالة والرغبة آلهة أيضا، ويمكن ان تكون هذه هي الحياة الخشبية المحطمة في العلاء.

-٤

لا نحتاج الى دليل بالطبع. حياتنا تعود إلينا دائما ككلب أعرج. إنها حلقات متواصلة. من لا يعرف الحديقة لا يعرف المدينة. من لا يعرف الكلب لا يعرف الأرنب. لكن من رمى المفتاح.

حلقات متواصلة، السؤال الصغير يؤدي للسؤال الكبير. الطعم يؤدي للسمكة، السمكة الكبيرة للسمكة الكبيرة الصغيرة، لكن من رمى المفتاح.

-٥

الفردوس كلمة غريبة من البداية. فن الحدائق جاءنا من كلمة أعجمية وجدناها بذرة على الطريق، وكان يمكن إنشاء الشوارع والجسور على منهاج مخطوط أعجمي.

المدينة المحلوقة أيضا تخرج آلهتها، الجبين الخشبي للخط، الجبين الخشبي لرأس السنة، الجبين الخشبي.. ولكن أيضا المهبل المنور واللسان الذي يسحب من أسفل سمكته الكبيرة والهبوط الى بطن المدينة (الدن تاون) والسهر، وسط الرموز المستوردة، في التجديف ومعاشرة فكرة لا تنام خوفا منها.

ما من مسدسات إذا قلناها بلغة أجنبية. ستكون آمنا أكثر إذا نقلت خيانتك إليها. لن يهددك ثأر ولا حرب أهلية. إذا لم تعرف بأي لسان تحلم الأشجار او تفكر، فستبقى مبجلة مرهوبة في هذه المدينة التي تقتل الغرباء او تُملّكهم عليها وستقع البذور، مع ذلك، في منتصف قدرنا، منتصف حياتنا، ستقع في الفرق الذي هو خط وجودنا، في ألمنا الخاص، وسيبقى الأمر كذلك إذا كانت الآلهة هي أيضا الوجوه الأجنبية الكالحة التي تطل، بلا سبب، علينا.

II . ساقان من خشب

الفرق

«س» يرقص على رجلين من خشب يتعجبون من انه يفعل ذلك بلا ساقين، أما هو فيفكر، انها مسألة إحساس، لو كانوا أكثر لطفا لما لاحظوا أي فرق. يسمع وقع قدمه كأنه ضجة شئ آخر إذ لا يقول الخشب سوى حاله. لا يحس بثيابه، فعلى جسده ان يصمت تماما او يتخشب كله، ويفكر ان هذا هو الفرق الذي لا يلاحظه أحد.

يتعجبون من انه لا يقع. لا يخطئ في تقليد نفسه، ويكاد يكون «س» القديم ذاته ويفكر انها مسألة إحساس، لو كانوا أكثر لطفا لما لاحظوا أي فرق. لو كانوا أكثر لطفا لما ظنوا انه فن خشبتين وان ما فعله هو تدريب خشبة على ان تقف رجلا. لما اعتبروه خشبة راقصة.

لو كانوا أكثر لطفا لعلموا انه أمات جسده وروحه في هذه الرقصة. ان جرحا ينشف ويتوقف عن الصراخ يتخشب في نهاية الأمر، وان من الممكن ان يبيع المرء حظه بخشبتين. ذلك هو الفرق الذي لا يلاحظه أحد.

على سبيل المزاح

لا أدري ماذا نفعل بساقين مقطوعتين، هل نرسلهما الى الله من دون إيضاح. هل تقدران على الصعود وحدهما، وهل تتكلمان في حضرته بعد ان عملتا دائما كحيواني جر عجماوين. حشيتا بالصبر الذي لا مفردة له في لغة الآلهة وحملتا الطرق والجبال في

ذاكرة دائمة، وكان العالم بالنسبة لهما مجرد تعب تتفرغان منه على حشية السرير. هل يمنحهما اليود وليالي البراد الموحشة معنى إضافيا، أم ينطقهما الله ويبعثهما حيتين. هل تقفان حقا في صف الملائكة والشهداء، وهل تقتربان من العرش وتتقاطعان تحته في رمز سماوي. هل نقول هذا على سبيل المزاح، ان لم تكن السخرية من الجسد الكسيح الذي لولا خطأه لم نضطر الى الكذب عمدا، والى التغني دون إبطاء بالحياة التي تُعطى كصدقة يومية وتقاوم في الدودة العمياء، ان لم تستمر طويلا وحتى الضجر كإدمان أو عقوبة مؤبدة. إن لم تكن السخرية، من الاهانات الكثيرة التي تتراكم على الوجه الإلهي.

الوصمة

هل نضرب هذه الساق المقطوعة مثلا، أم نستخرج من رجلين خشبيتين درس النملة المجتهدة. لو كانت نملة كاملة لضربت مثلا أوضح. لو كانت خشبة لأحياها الله في ثانية. لكن الألم هو الفرق الذي لا يلاحظه أحد.

-٢

بين الخشب والجلد لا نسمع المنشار الذي يغني. بين الخشب والجلد لا يتوقف المنشار. لا ينزل الجسد عن عامود الظهر. لا ينزل الجسد عن آلة الرقص. لا ينزل ولا يستريح.

نحن في النهاية لا نتكلم عن الشقاء العبودي للقلب ولا آلة الصلب لفقرية. لا نتكلم عن الرماد الذي يتم تعزيله كل لحظة ولا عن الخلايا المختنقة. لا نتكلم عن الزيت المستعمل مرارا لتكوين أفكار يصعب غسلها. إذ يجب إنقاذ أشياء كثيرة من الشوارع وربما أصوات ونزوات مصاحبة لتكوين حياة خاصة.

-٣

كان يمكن من ساقين مقطوعتين تكوين رسم شعائري. يمكن تعبئة الجسد الثقيل بالرمل، أما أصابع الحليب التي يستحيل تقليمها فمن العبث البحث عنها. سنجدها متقرحة غير مفهومة، وسيصعب تكوين لذة جديدة منها.

-٤

لقد تم قتل الأشجار هذه المرة لبناء المزيد من الطوابق. كانت هذه هي التضحية الوحيدة المتوفرة. تحطم كل شئ آخر في عاصفة من السخرية، وسيحمل الى الأبد صور الكاريكاتورات التي هاجمته والتي هربت في عاصفة أخرى من الكحول. كان ذلك اختبارا لانفجار ميليغرام واحد من الكراهية. في حفل تنكري، يسعى الكل، حتى الهذيان، الى الوصمة ذاتها. ليس فقط اللحى غير البالغة ولكن أيضا الابتسامات البلهاء المفتوحة بأيد غير مدربة. انه أيضا حفل تدنيس، شيطنة غير موهوبة، وتهريج انفجاري، وسخف ذو قوة رعدية. الدم المعاد تكريره، المعاد تخزينه، لا توجد لغة بعد لتعزيله لا من الأوكسجين المحترق فحسب، ولكن أيضا من التهكم الذي ضرب حدته

وهو يغلي في المحركات.

الملائكة

هل يمكن لساقين مقطوعتين ان تصعدا مع كثير من النقرس والتقرحات. لن يقتلهما ذلك وستعودان صالحتين لكن هذه، للأسف، المنحة الوحيدة التي يستحقانها. لو كانت لهما روح لبعثهما الله طائرين وجعل لهما أجنحة. ستسيران فحسب، وستكون هذه الخدمة للاأحد، لكنهما ستكونان في ذاتهما جنديين وعبدين وليس شيئا سوى خدمتهما، ستظنان ان قدما عليا في انتظارهما، وانهما ستجدان الملائكة مصطفة كالأقدام السليمة تحت العرش. ستصليان لإله الأرجل الصحيحة بالإيمان الذي ينقل جبلا بحاله ولا يساعدهما على ان يتقدما خطوة. مع ذلك يستمران في الاعتقاد بأن سائقهما الذي لا يرحم هو الله نفسه.

تشبهاً بالعصافير

ولدتا لتمشيا وستفعلان ذلك أيضا. مع ان هذا العصر انتهى في السماء، حيث غلبوا الموت وغلبوا الله نفسه بالطاعة، لكن هذه قضية قديمة. لقد أعتق الله الجميع من كل تكليف، وسيصعب عليه ان يجد بعد خادما، ربما لن يجد أيضا وقتا للراحة من ضجة الانقياء قلوبهم الشهداء الذين يتشبهون بالعصافير.

يستمر الإيمان على الأرض في نقل الجبال وتفجيرها، لكن هنا يتحدثون عما بعد الله. ذلك طبعا ليس حديث ساقين مقطوعتين تنتظران ان تستقرا الى الأبد في إسطبل الأب. وإذا أمكن ان تفكرا بمعجزة فستحلمان بأن يبعثهما القادر الجبار عجلتين في السماء.

عمل فرنكشتين

أعداد كبيرة من عصافير الله طارت ولم تعد، أعداد سقطت على الأرض كبطات خشبية تحطمت ولن تنهض ثانية. ستغدو أثقل بعد ان حمل كل منها في جسده قطعة من الحداد او قطعة من النجار. سيكون لذلك إله أعرج قُذف لهذه المهنة، وستخرج من عنده بشرية بصناديق وعجلات، هذا تجديف بالطبع، لكنه الخلق القليل الإتقان لكاريكاتورات لم تكمل بعد سيطرتها. ربما هو زواج بين الناس والآلات ولن يكون سعيدا.

الله لن يكون هنا ليجيب. معتوهون مبجلون ومخلوقات بدواليب وملائكة كسيحة ومعلمون سيئون ينتشرون على السطح، وبين الواحد والآخر فرق ثانية، فرق ألم غير مرئي.

لن يكون الله هنا ليجيب وسينتظرون طويلا مع المدمنين والمنتحرين والمسرطنين، فرق ثانية بينهم وبين الحياة، فرق ثانية بينهم وبين الله سيخفيهم ولن يُشاهدوا بعد. سيستمر عمل فرنكشتين السري في العالم الموازي، وسنسمع دائما ولولة من المقابر، ولن نجازف رغم اننا نشاهد في كل مكان الأبواب المعلنة للنسيان، وبينما يستمر عمال سوكلين في محو العلامات، سنتساءل مجددا كيف اختفوا فجأة.

عارض ميتافيزيقي

لن يكون هناك أحد ليسمع، الجريمة ستجد حلا. ستتخلص من عارضها الميتافيزيقي. لن يعود هناك صراع مع الله على الجثة. سيكون ذلك هينا كالدعابة ولن يترك وصمة. سيكون تعجيزيا ان نجد معنى لنصف الجسد، لكن ذلك سيبقى مطروحا كأحجية. على سبيل اللعب، قد نصنع رمزا دنيويا من ساقين مقطوعتين. على سبيل التجديف، قد نصنع رمزا ماجنا. لكن الله لن يجيب، إذ تتعطل القدرة فجأة، كما تتعطل أجهزة الإنذار في هذه الناحية المحلوقة التي يتكلم فيها البؤس أحيانا كجندي وأحيانا كإله.

ثم ان الشهداء لن يكونوا أقل سخرية، لقد تحقق كل ذلك بتفجير ذرة من الإيمان ولم يتكلفوا أكثر لاحتلال السماء، شفوا سريعا من الطاعة ولن يفعلوا شيئا لإنقاذ الله نفسه.

III. ذهابا إيابا

«الحياة في مكان آخر»

المفؤودون على كورنيش المنارة لا يتلفتون كثيرا، يمرون مسرعين في معاطفهم المزررة بالكامل ولا يتوقفون لأحد. انها إشارة إلى ذلك الجرح الذي اختفى من صدورهم، والى ان الجسد الذي ابتلعه ليس آمنا. لا يخافون مع ذلك ان يكون انفقد من حياتهم، إذ لا يزال سرا في وسطها، وهذا قد يكون المعنى الضئيل لدوريتهم الليلية.

المفؤودون الذين يتمشون على الكورنيش ذهابا وإيابا لا يتلفتون كثيرا. يريدون ان يرى الناس كم أقدامهم قوية، إذ وهم يرفعون أحذيتهم الرياضية يغلبون في كل خطوة قلوبهم الخائنة ويدوسون عليها. إنهم يمشون ذهابا وإيابا ذلك الجرح الذي هو علامة انتصارهم، يمشون حياتهم ويغلبونها ذهابا وإيابا. يطيلون شيخوختهم وأمراضهم مرتين، دارين ان الحياة «في مكان آخر». قد تكون ثملة وعاجزة، قد تكون كوز الذرة المشوي او النخلة العجوز. يمشون ذهابا وإيابا والحجر الذي يكبر في الساق يسقط من الساق، والقدر الذي يركلونه يتحقق في يوم آخر.

بلا سبب

لا نملك أشياء كثيرة. أحيانا نطلق أسماء على أحذيتنا. نبكر لنجد مواقف لسياراتنا العتيقة التي نطلق عليها كنى جداتنا، نتركها مفتوحة تطلق وحدها موسيقى عالية من الراديو ونخيم قربها. لا يفكر أحد بأن يخفضها لنسمع بعضنا، إذ لا نتخيل ان نتفرغ لشيء كهذا وان يكون كل ما نفعله، كذلك الصبي الذي بقي يتنهد على السياج ويقول «هذا بحري، هذه نجمتي».

أشياء كثيرة لا نملكها وتقريبا لا نسميها. البحر أمامنا، انه أكبر من ان يملكه أحد، وما من سبب لنراه إذا كان دائما حولنا. الوقت ليس لنا وليس سمكة لنصطادها، الأفضل ان ندخن وننفخه بعيدا، او نتركه حرا كهذه الموسيقى التي لا يسمعها أحد على الكورنيش، او هؤلاء الناس الذين يوجدون بلا سبب حولنا، المثليين الذين يتخاصرون مع وقف صغير، المحجبة وعاشقها مع وقف صغير، الغانية والرجل الذي تساومه في السيارة: المفؤودين والرياضيين. ما يحصل ليس الرغبة التي تنضج في علب مغلقة بل الحرية التي تتبدد من دون ان تترك صورة، إذ لا يقال «هذه لي» او «هذا لي» من دون حسرة.

الجندي

من الآن أنا جندي حياتي. اخدمها كما اخدم علمي، جندي حياتي الصغير أنا، وعليّ فقط ان امشي. وحدي مع حذائي وسأكمل. الريح أمامي. انها تغني في صدري، وأنا أتقدم. دمي يسخن ووجودي يتفصد في قميصي وأنا أتقدم. ركبتاي صلبتان تمتلآن أسرارا وقسوة وأنا أتقدم. خطواتي ثقيلة مرصوصة، اطبع قلبي في كل خطوة، اطبع نفسي، اركلها أمامي وأتقدم. احبس حياة تحت قدمي وأحررها كل مرة، ارفع قدري وأدميه. جندي حياتي الصغير هنا وعليّ فقط ان امشي.

تعب

أفعل كل شئ بقدمي، وكل شئ ينضاف الى عظم ركبتي يتحول صلابة وثقلا، وبعد قليل سيكون العالم كله تعبا رائعا في عضلة ساقي.

المدينة نفسها اسمعها تذاع في مكان آخر، وأقول ان ما يحصل لن يكون حقيقيا قبل الصباح التالي. من الأفضل ان أتقدم وأنا أفكر بأن ذلك سيبقى يغني في صدري، ولا داعي لأن أتفقد الجرح الذي تحجر فيه، سيبقى بعد موت الألم نوعا من مومياء خاصة. لا يهم ما دمت أحرك مزيدا من الوقت بقدمي، اقتلع في كل خطوة ثانية أخرى، وتمتلئ ساقي بالعناوين والساعات المحطمة.

IV . مواعيد سابقة

بضع دقائق

أصل على الموعد مع بضع دقائق تأخير فأجدهم غادروا. ماذا تعني بضع دقائق تأخير بالنسبة الى المسافة التي قطعت. هجرت فراشي باكرا وسرت في البرد وأنظر ماذا جنيت. كل هذا بلا سعر على الإطلاق ولا يبادلني به أحد دقيقتين. من المحتمل ان ينظروا اليّ كرجل بلا كلمة، او يقولوا إنني بددت وقتهم في الانتظار. لا يمكنني ان أخبر عن الصداع الذي تملكني طوال الطريق ولا قلقي من ان أتأخر. كل هذا لا يساوي شيئا الآن وأفضل ان أرميه خلفي. لن أستطيع حتى ان اؤجره للذكريات، او أتلقى من أجله بطاقة خسارة. سأفكر بأنني فقدته فحسب، وسأنتهي الى الشعور بأنه لم يقع. سأفكر في هذه القصيدة أيضا على انها موعد خاسر ما دمت لن أجد كلمة لنهاية السطر. سأفكر أنني كنت موهوبا أكثر في بروفات أخرى، وان النهايات السعيدة الغبية فاجأتني بعد حركة لم أتقصدها. قد أكون سرقتها من الوقت او رماها عليّ حظ لم انتظره. لا نستطيع أحيانا ان نلبي نداء فكرة عظيمة من دون ان نهوي قليلا، لكن أحدا لا يلاحظ سوى ان الكأس انقلبت ولطخت الأوراق بحركة تأخرت ثانيتين عن ان تنجح. لا يفهم أحد ان الاحتراس قوة لا يحتملها الجسد دائما، وان هفوات غير منتظرة قد تنتج عن فرط التركيز.

-٢

اصل على الموعد دائما، لكن النهاية ليست في يدي، وأفضل ان نبحث عمن يضع الكلمة الأخيرة. اصل على الموعد دائما، لكن الوقت هو الذي يتأخر، وأقول: ان هناك بضع دقائق بيني وبين الواقع. بضع دقائق بيني وبين الوقت. ثم هناك ذات الفارق بيني وبين العنوان الصحيح الذي أمزقه عن وجه حياتي التي تصلني في رزم، وأحيانا في رسائل ونداءات. لأن سيرتي كلها تقريبا في سلسلة مفاتيحي.

-٣

عليّ ان أصحح الساعات، التأخير في الوقت وحده وثمة دائما دقائق زائدة ينبغي إزالتها. اغسل بسهولة بقعة النبيذ عن قميصي، لكني لا أستطيع ان أفعل ذلك باللطخة التي تسببت عن حماس غير مستعمل، والأعشاب التي تنبت بعد حب سيئ. لا أستطيع ان أنقذ نفسي من الحطام الذي هو فائض الحياة كلها. كان ذلك بالطبع قبل ان يتحول الكسل والتردد والسعي في الشوارع الى مشروع خيالي. إذ كان يمكن ان نقضي العمر في عب فكرة كبيرة دون خوف من ان تجهضنا عما قريب، او ان يخمشها قط شيطاني ليعجل بولادتنا. كان في وسعنا ان نمضي في تكرار الأغنية، دون ان ينتج عن ذلك دم حقيقي او نار تدفعنا الى الخروج.

٤-

أصل على الموعد بعد بضع دقائق تأخير فأجدهم غادروا. لم يتركوا خبرا. ربما عليّ ان أنسى القصة كلها، ولا اسأل: لماذا لا أستطيع ان أبادل تعب الرحلة بدقيقة تأخير. لكن أسوأ من ذلك ان أبادلها بندم طويل او خطبة طويلة على الكراسي. سيكون أفضل ان أفكر بأن ذلك لم يقع لأن إلها سخيفا لم يتذكره او باعه ببضع دقائق من الحزم المصطنع.

V. دواليب

الحفلة

العقد كمين لكن ليس للجميع، الذين يقعون بالغلط يزاحون بشدة. أنا لا احدث فرقا سواء كنت على الدرج او على المنصة. مع ذلك ادخل شاردا في العين التي تطردني، في العقد الذي لا يلمع لي. وصلت متأخرا لكني لست المجهول ولا آت من المجهول. متأخرا جدا ولست حظا لأحد، لكن معي انتهى الوقت المحدد للصدفة وبلا انتباه أغلقت الباب الذي يفتح في الحفلات، عادة، لقادم جديد.

٢-

أدخل متعثرا، لكن بشكل طبيعي، متعثرا بالمقاعد وبالصدفة التي تقع، مستعملة جسدي، على وجهها. مستعملة أيضا حرير المقاعد وعمى الجدران وخرفي الطبيعي. انها لحظة مقلوبة لكن هذا لا يحدث فرقا، وسأنهض من دون ان يلاحظوا او يلمحني أحد. يحصل للجسد ان يكون مجرد تقاطع لكن هذا يمر بسرعة، يحصل للجسد ان يكون سؤالا او أحجية لكن هذا يتبدد في ثانية. لم يتحطم شيء، وسأعود الى مكاني وسأتجنب بالغريزة هذه المرة عينا مفتوحة او عقدا كثير الطيات.

٣-

لكن الحفلة أيضا كمين (يكفي ان ذلك يتم خلف جدار عازل، وأن كثيرين أحضروا كانعكاسات وعذبوا، وبالطريقة نفسها أمكن اصطياد أشباح عابرة أو حبس أصداء ضاع مصدرها). من الصعب مع ذلك تتبع اثر جرمي لرقاقة خبز او استنتاج انقلاب من شكل دائري. الحفلة كمين للا شيء. يصطدمون جميعا بلائحة الانتظار لكنهم ليسوا أولاد الصدفة، بأشياء طائرة، لكن هذا ليس القدر ولا اسم لمخلوقات الانتظار التائهة. إنهم يجلسون حلقات، هذا هو القالب الطبيعي للمؤامرة لكنه شبيه

أيضا بالصور التذكارية. لا شيء يؤذي مع ذلك، انها منزوعة الأسنان، وستكون كذلك كل هذه الاحتفالات التي تنقضي بلا موضوع مع مزيد من الكيتش ورقاقات الخبز المحمص والكنايات المكروهة. سيتم التعامل معها على انها ذكريات محتملة، او فرضيات في غير أوانها. لكن علينا ان نفعل ذلك بالانعكاس لأن كلامنا ثقيل ولا يمكن نقله بسهولة الى زمان آخر. لا يمكننا ان نستعين أيضا بصور وسطائنا الذين سرعان ما يتسللون قبل ان نصل. ونظن أننا نستطيع حبس كل ذلك في حفلة بسيطة وان نستدعي التاريخ عبر عازل زجاجي.

-٤

نستطيع في هذه الأمسية نقل أشعة القمر مع كل أشيائنا الخفيفة الى المستقبل. ننتظر هنا ان نلتقي بحياتنا شابة وجميلة، نعتمد كثيرا على من دبروا لنا هذا الموعد، سأقول فعلت كل شيء لأمتلك هذا العنق لكن لا شيء أكيداً مع عقد كامل. ستكون الأمسية تامة لكننا لا نصدق مع حديقة رائعة كهذه. كل هذا ثرثرة او شبهها. أقول أنتِ هنا من زمن. تقولين أنتَ هنا من زمن. لقد دسنا قليلا، ودون ان نشعر، على المستقبل ربما سمعنا صيحة متألمة. لم نكن في لحظة واحدة، ومع ذلك استمررنا في رقصنا. المائدة هي الآن سفينة النجاة والعقد واسطة الأمسية. أنتَ هنا، أنت هنا. لا أستطيع ان أقف طويلا على هذا الكعب (معناه لا تدس قدمي)، العقد من معرض إيراني. بقي ان ننقذ حبة المرجان التي سقطت في القاعة، حيث النافذة الآن مفتوحة والرسل القادمون من كل مكان يغطون على أخبارنا.

شوارع

التقاء شارعين، حين احتاج الى ان أكون نقطة أقف هناك. مع تقاطع أربعة شوارع أصير زاوية. حين تلتقي عيناي بالإسفلت لا يبادلني النظر ويهرب بسرعة أمامي. ربما يتوقف قبل النهاية ويواجهني من هناك. نفسي تتبعه وتسيل بعيدا عني. نظري يتبدد فوق اللمعان. يفرغ من دون امارة عمى. ربما يلاحظني من دون ان أدري. ربما يتحد بالهواء والضوء وينتشر معهما. لكن الشارع لا يرد لي وجهي، وبعين الشارع الإسفلتية السوداء لا يتسنى لي ان أعرفه، لا أستطيع ان أستعيده مع حركة أربعة شوارع لا تنتهي. أتأمل ان يقف السير، وان توقظني صفارة الشرطي، أتأمل ان تعود لي نفسي التي جنت من السرعة والحركة. في الواقع لا يتوقف شئ ولا احتاج بعد الى خطواتي، عيناي ذلك السواد الإسفلتي ونفسي طريقي.

شجرة تشبه حطابا

شجرة صلعاء ينبت فوق جمجمتها شعر خشن شبه بشري، لا نأمل ان تمد أغصانها. لقد تملكها ذلك الشكل الآدمي وهي الآن تكاد تشبه حطابا، وبهذا الوجه الذي يسخر

من نفسه في الفزاعات يمكن ان نوجهها الآن لطرد الطيور.

سيكون صعبا عليها بعد ان ترقص في الريح، ان ترفع أذيالها وتدور صاخبة. انها تقريبا عرجاء وبشكل طبيعي كما ينبغي لشجرة تشبه حطابا، ويجب ان تتحمل قدرا من الألم لتبقى واقفة.

ستُنبت رؤوسا بدل الأيدي، وستبقى مكشرة تحت واجب غير معروف. ستمد جذورها الى الأعلى وستكون طفيلية هناك، لكنها ستتعلم ما هو الصداع هذه المرة وتتدرب على العيش ضد نفسها وبالمقلوب، ضد نفسها وضد الريح.

ستخترقها العاصفة في صميمها، وستتكلم طوال الوقت في قمتها لتمنعها من ان تنام. ستكون خشبا للصاعقة، وتفهم ان هذه من الآن طبيعتها الثانية.

لن نتخيل بالطبع النهايات البالية التي تنتظر شجرة صلعاء، لكن التوازن سيكون بعد الآن صعبا، وكل حركة في هذا العالم ستكون إرغاما وتقتضي ألما مقابلا. انها الآن شيطان بالنسبة لشجرة. لن تكون لها جارة سوى حفرة مهجورة لكنها، كتعويض، ستتعلم كيف تلعب مع نفسها. يمكنها الآن ان تكره او تخاف من دون مساعدة من أحد. يكفيها ان تتأمل سحنة الحطاب التي لها وقامتها العرجاء. لقد دخلت بالخطأ، وخلافا للطبيعة، في الوضع الإنساني.

دواليب

مؤجر الدراجات يقول انها لن تختفي، لأن الدواليب تظل تمنح الفرح. علمُ ذلك عند والده الميت، وعند الدراجة الأولى التي احتفظ بها، ويلاحظ ان قوتها الصماء تتزايد منذ تعطلت. وقد تتأله حين يموت معدنها تماما، فلا شك ان شيئا غامضا يتحرك في التاريخ المضطرب للدراجات.

السر في الدكان، يقول، فلا بد انه ليس صدفة هنا ولا يجوز ان نستخف به. نفهم ان الدواليب قد تبقى تعمل وحدها بعد إغلاقه بوحي الدراجة الكبرى المشلولة. حركتها الأثيرية تحرر الهواء المرابط وتستمر في الدوران داخل القلوب المتعبة. الوجود البسيط للملائكة هو أيضا دولاب.

الابتسامات والنظرات الماجنة هي أيضا دواليب، وتنتقل كاسطوانات أثيرية إلى الدم والرئتين، ويمكن ان نفهم ان الكلمات والأفكار تنتقل أيضا كدواليب. ماذا يتحقق لو عثرنا على الوجود البسيط لورقة العشب والقلب البشري.

مؤجر الدراجات يقول انها لن تختفي، المرأة التي ترهن جسدها لرجل واحد تؤجره للآخرين بالنظرات العارمة. الرجل الذي يحمل مبدأ ثقيلا في رأسه يؤجره لخيانات لطيفة، إذ نفكر ان الوجود البسيط للسعادة هو أيضا دولاب.

شعر
٤

المزيد من موت العسل

أحمد دحبور

١- فراشة بين قوسين
تحت رجليَّ هُوَّةٌ وهواءُ
ويدي كِسْرةٌ،
كأنّ جداراً من جرادٍ يحدُّ من أمل القمحِ،
كأني فراشةٌ بين قوسَيْنِ،
أمامي الضياءُ،
خلفي الرجاءُ
إنّ هذا الذي يموتُ، الفضاءُ
فلماذا أنا؟
أليس لهذي النار والجائحات من عملٍ غَيْري؟
فَطَيْري مطلوبة وهي في البيضِ،
وحبل الهواء يدنو ويرتدُّ،

أحمد دحبور، شاعر فلسطيني – غزة

فأحتدُّ –
لا سقوطٌ فأهوي،
لا صعودٌ،
وليس إلا الهباءُ ؟

صحتُ: هَبْني أن أقطع الحبلَ،
– حتى اليأسُ لا تستحقُّهُ،
– فلماذا ؟ أين أخطأتُ؟
هل سريري ضريحٌ؟
أم جميع الذي يدبُّ صحيحٌ،
وأنا الآن وحديَ الأخطاءُ؟

نَقَلَ الظلُّ، فافترى
عن غرابٍ، عمّا أرى:
خطأٌ كلُّ من صَعَدْ
خطأ أنني أقيسْ
خطأ أنه الأحدْ
خطأ أنه الخميسْ
يرجع اليوم قهقرى
فإذا الأمس كالأبدْ
والنفاياتُ كالنفيسْ

كل هذا الضباب من أجل نَيْزَكْ؟
القتامُ، الظلامُ، والرعدُ، والصاروخُ،
والعابراتُ،
والغاز غازٍ يطأ الأرض والفضاءَ،
ويعطي،
فرصةً للنهارِ: متْ أو تحرَّكْ

– فإذا قلتُ لا ونَفَرْتُ؟
– لا جوابٌ وليس للموت وقتُ

كلُّ هذا الضباب من أجل نيزكْ؟

خَبَرُ الأمس مُطْلقٌ،
فانحنِ الآنَ، وكل الزمان هذي الفلاةْ
أَقْبَلوا، أفرَغوا الفضاءَ من الشمسِ،
ودبَّ الفراغُ في الظلِّ،
مات الحبرُ،
فاقرأ ما تكتب المحاةْ

كلُّ هذا الضباب من أجل نيزكْ؟

لم يسلِّمْ بعتمة الأمس،
فيما سلَّمْتهُ السَّموم للنفيِ،
حتى فقسَتْ بيضةُ الغرابِ على اليأسِ،
ويغفو المدى فيهوي عليه السقفُ،
ماذا ؟ هل فرَّخَ الموتَ موتُ؟
يا إلهي، فليُسْمع الأرضَ صوتُ

صَممٌ في الصميمِ،
والحبل خطٌّ من هواءٍ،
فمن به يتمسَّكْ؟

غير أني لا عودةٌ، لا ندامهْ
لقد اخترتُ، فانكسرتُ، فقوَّمتُ جناحي،
فَطِرْتُ،
فما معنى جراحي إن مِتُّ أو إن نَجَوْتُ؟
ليس ما أبتغيه طير السلامهْ
بل أضيء النهارَ،
للنهر مجراهُ،
وللعابر المغامر مَسْلَكْ
ألهذا تلبّد الجوّ بالسمِّ،
ولاحتْ أوصافُ يوم القيامهْ؟

نيزكٌ لاحَ،
فالضبابُ تولّى أن يكون الظلامُ لا الغيمُ،
سقفاً وجداراً،

والرعدُ أعطى العلامهْ

كل هذا الغراب من أجل نيزكْ؟

غزة – ٢٠٠٣

٢- السلحفاة
يلزمني ألف يوم
لأقطع المسافة بين هذا الباب والشارع
ولكي أحرز معجزة الوصول إلى الباب،
فإنني أتجرّع خروع الرتابة وخردل النميمة
وأشفق على الظهر المنحني في الرسمة المقابلة
ينشقُّ الجدار عن دبابة
والدبّابة عن ذبابة
وفيما ترشح لسعة المطر من الشقوق،
أسأل قهوتي الباردة:
منذ كم حُرمنا من الدهشة؟

يلزمني ألف يوم جديدْ
لأصغر خمسين عاماً
وماذا لو تحققت المعجزة
فانكمشتْ ثيابي وخرجتُ حافياً؟
هل سأهرب من المدرسةِ،
أم أتهرَّب من واجب ابتلاع زيت السمكِ،
أم آوي إلى مدينة من تأليف أمي وتلحينها،
أم أخطط لأصل إلى باب هذه الحجرة
بهندام مناسب وذاكرة مطواعة؟

يلزمني ألف يوم من أي نوع
حتى يقنعني شو بنهاور
بأن العالم هو ما أمثله أنا فيه
وساعتها سأضحك حتى أنكفئ
فهل العالم بعد كل ما تقدم
هو هذا المكان الموحش المدلهمّ؟

تلزمني أيام بلا حساب
حتى أكون لازماً لأي شيء أو أحد
وعندما يطلع دخان الشبّيك لبيك من الزجاج
لن أملك ترف الحيرة، بل سأطلبُ
أن أنسى؟
كيف وما كان، كان مني؟
أن أمحو؟
ومن أين العزيمة لأكتب البديل؟
أن أسحب النهر من البئر؟
ولكن أليس النهر كلاماً،
تماماً كما هي البئر كلام؟
أفلا أسند ظهري إلى الحائط
وأغفل عن الظَّهر المنحني في الرسمة المقابلة
مغمضاً عينيّ حاسباً على أصابعي،
منهمكاً في حل الكلمات المتقاطعة؟

يلزمني أن يلزمني ألف يوم
حتى أرشِّد السأمْ
وأروّض اللامبالاة
فأنشط، في ساعتي، سلحفاةَ الزمن
إذ لا بدّ من الاعتراف بالثواني والدقائق
بدل حساب العمر بالمواسم والمصحّات

وفيما تطنّ الذبابة في رأسي
أتململُ وأسألُ:
منذ كم خسرتُ حاسة الموسيقى؟

غزة – الخميس ٤/١٢/٢٠٠٣

٣- حرام
يئنُّ، تحت الحديدة، الشجرُ
الشجر المستباح يُحتضَرُ

تمزَّقَ اللبُّ،
يا لقلبكَ من مجرّحٍ راعفٍ،
ونسْغكَ من ذبيحةٍ،
يا حرامُ يا ثَمرُ!

سعادةُ العسكريِّ،
تطفح من منشاره الكهربيِّ،
والشرَرُ
يكبِّدُ العشبَ أمْنَ ذاكرةٍ من الندى،
فالأوراقُ بيتُ ردى،
والحقل يستدرج الطيور سُدى،
جنازة.. والفروع تنكسرُ

لا تذبحوا الأرضَ،
صاح وانتشرَ القنباز في الطينِ،
صاح وانتحب الهواءُ،
في عقدةٍ من القصبِ
لا تذبحوها،
وليس ثمَّ صدى،
إلا أزيز المنشار في الخشبِ

هذي التي يذبحونها،
وُلدتْ من بذرةٍ في يديهِ،
وامتلأتْ بجرحه،
وانتشَتْ بأغنيةٍ من روحهِ،
فهي نَبْتةُ العجَبِ
هذي التي يذبحونها،
مَنعَتْ أن ينحرَ الوردَ سارقُ التُربِ
من يمسك الريح وهي تنتشرُ؟
من يمسك البرقَ،
وهو يخطف من أبصارنا نارنا بلا سببِ؟
من يسمع الرعد وهو ينفجرُ
بالسرِّ ملءَ الأسماع والعصبِ:
الشجر المستباح يحتضرُ

وما هنا من يُجيرُ،
أو يضع الدنيا أمام الدخان واللهبِ؟
هل استفاق التراب والحجرُ
ليدركا أنّ كل مذبحة في الأرض تقتصُّ منهما ؟
فعلى الرصيف والزرع من دمٍ أثَرُ؟
جنازة في الرياحِ،
والقمر الحزين لا هالة تضيءُ،
ولا نور الشذا يستقلُّ مركبةً من الندى،
فالغصون أضلعُ يومٍ عاثرٍ،
تشتكي من العطَبِ

كأنكم تقصفون عمر أبي
كأنكم..
يا حرامُ يا ثمرُ
تسقط عن أمك الرؤومِ،
ولا يضجُّ نبعُ هنا ،
ولا زَهَرُ يذوي،
ولا نأمةٌ،
ولا مطرُ

كنا حسبْنا الهواء يعتذرُ
فكيف لم يسمع الهواءُ بنا ؟
وكيف لم ينحنِ الزمانُ هنا ؟
كأنّ سوراً يقامَ في جسدي،
يشقّني،
والدماء تركض في وادٍ ولا زرْعَ.
ليس من أحد يرى،
ألا ترون الحرامَ يا بَشَرُ؟
أهكذا ينتهي الترابُ إلى لا سامعٍ؟
ليس في المدى خَبَرُ
وتحت حدّ المنشار قلبُ أبي
وبين سوق النسيان والهربِ
يئنُّ تحت الحديدة الشجرُ

غزة – الأربعاء ٢٠٠٤/٤/٧

٤- الأخ الكبير

إلى مظفر

كان الأخ الكبير حاطبا
حاطبَ ليلْ
كان الأخ الكبير صاخباً
نذيرَ وَيْلْ
كان الأخ الكبير لا أخٌ لَهُ -

يحنو على عصابةٍ من ورق الكلامْ
يهمز خيلاً تشخب الدماء من أنوفها،
إلى أمامٍ ما له أمامْ
كان الأخ الكبير ساخطاً على الضياء والظلامْ
تُزَمجر الوديانُ في صراخه،
فتقفز الفهود من حنجرة الرَعدِ،
إلى تَرقُوَة الفريسة الأولى،
ويشتدّ به الهياجُ،
- هل فريسة ثانية تكفي؟
- أهذا غضبٌ أم حطبٌ معذّبٌ في السيْلْ؟
- أتلك حربٌ؟
أم دم يختضُّ في العروق،
فيما لا نرى من أثر للخيَلْ؟
- ولا نرى من سببٍ
للغضبِ
لكنّ روح النار، وهي فيهِ، تستثيرُنا،
- كنا نريد مِثْلَهُ،
وجاءَ،
كانت فضة الدمعة في عينيهِ،
كان صيحةً من ذهبٍ،
وما له من طلبٍ،
- ليس الأخ الكبير من يطلب شيئاً،
- هل تراه يطلب اعترافا؟
- بل نحن من نرجوه أن يمنحنا اعترافا
فهو له مملكة من ظِلِّه،
وهو على مبعدةٍ من ظَلِّهِ،

يعدو ويعدو خلفه، وظلُّهُ معافى

ونحن أينْ؟
عصابة من ورق الكلامِ،
كان الظلُّ يُستَفَزُّ،
والنهار يمشئزُّ من رخاوة الأيامِ،
ليست دورُنا من الزجاجِ،
- لم تكن من حجرٍ يوماً -
فهشِّمْ من زجاج الدور ما تريدْ
يجتاحنا السيل فنستزيدْ
ونشرب البحر الذي نجهلُهُ
- ما كان في جوارنا بحرُ -
وكنا نشتمُ الخبزَ الذي نأكلُهُ
كأنما ينقصنا أخ كبيرُ،
جاء في الميعاد،
جئنا معه نطلبُ ثارات الحسيْنْ
- ممّن؟
وكان بيننا
فتى، لعله أنا!
هل خاف تلك الحربَ؟
أم لعله لم يبصر الطعانَ والفرسانَ،
داخ واشرأبَّ،
ثم عاد يسأل الركبان عن خفَّيْ حُنيْنْ

لم أقتل الأخَ الكبيرَ،
ليس عندي حربةٌ،
وإن تكنْ فلستُ أستطيعْ
لكنني دخلتُ سوقَ رأسي
لم أشترِ الدخانَ والرعودَ،
بل قايضَتُها بيأسي
سيّان أن أرتدَّ أو أطيعْ
أنا الذي ليس تراني الآن غير نفسي
لم أقتل الأخ الكبيرَ،
بل سألتُ فاكتشفتُ خيبة الجميعْ

هل عبرتْ مياهنا في النهر أم أصابها الأسَنْ؟
هل هذه الغضون من خيانة المرآة،
أم جناية الزمنْ؟
لكنني لم أقطع الوادي ولم تقطعْهُ،
لم نغيّر الحكومهْ
وجدَّد الظلُّ على نهارنا هجومهْ
فما الذي فعلتُ؟
هل سلمتُ روحي لرياحي؟

أم سكنتُ ، راضياً، غيابة الوثَنْ؟
وما الذي يجيء من هذا الكلامِ؟
هل هو اعتذاريَ الأخيرْ
عن أي شيء للأخ الكبيرْ؟
أم أنت في علوِّك الحزينِ،
لا تملكُ وقتاً لترى مثليَ،
ولم تفطنْ إلى ما كان من خصومهْ؟

غزة – السبت ٨/٥/٢٠٠٤

شعر
٥

قصائد

أمجد ناصر

منازل القمر في لندن

كنا نتكلم على الطقس، مفتاح الحديث الصدئ مع الانكليز، عندما أخبرتني جارتنا العجوز مسز مورس، الانكليزية الوحيدة في شارعنا الذي توارى عنه الإنكليز واحداً فواحداً بعد أن رجحت كفة الآسيويين فيه، أن سماء لندن لم تكن مثلما هي عليه الآن: كانت تشبه إلى حد ما السماء عندكم في الهند.

فقلت لها إنني من الأردن، فلم تتوقف عند تصحيحي الذي لم تجد فيه، ربما، ما يستحق التصحيح فمضت تقول بالطريقة الإنكليزية التي يصعب ضبط ذبذبتها العاطفية، إنهم كانوا يرون، مثلنا، النجوم ويعرفون أسماءها.. بل ويمكن لهم تتبع منازل القمر!

لم أقتنع، بالطبع، بما قالت ولكنني سايرت لعبة التأدب الإنكليزي فقلت لها: وما الذي جرى لتختفي النجوم ويختفي القمر وتتحول السماء حتى في الليالي الصافية كعين الديك إلى حلس أبرش؟

أمجد ناصر، شاعر أردني يقيم في لندن

قالت لا أدري، ربما تغير المناخ، وربما استخدامنا المفرط للكهرباء، هذا التمدن الزائد عن الحد، نضيء الأرض فتختفي السماء: لعلكم في الهند أفضل حالاً على هذا الصعيد.

فقلت لها في الأردن!

فلم تتوقف عند تصحيحي للمرة الثانية. ابتسمت وأخذت توجه عربة اليد التي تتبضع بها باتجاه باب منزلها، مؤذنة بانتهاء هذا الحديث العابر الذي فرضه التأدب المحرج على جارين يحاولان، كل ما في وسعهما، تفادي الآخر عندما يلتقيان عند بابيهما.

خشيت أن أقول لها إن السماء حتى في مدن الشرق التي قوضها العسكر والفساد من الداخل هي أيضا برشاء، وإن النجوم التي بقّعت أديم طفولتنا اختفت هي الأخرى فأفقد الميزة الوحيدة التي تحسدني عليها.

جيرة

I

لم يكن سكانُ شارعِ سبرنغ غروف كرسنت يحتاجون رؤيةَ اللافتةِ مكتوبٌ عليها بالخط الأحمر المائل سولد ، ليعرفوا أن مسز مورس الإنكليزية الوحيدةَ في حينا قد رحلت. يكفي أن يروا نوافذَ البيتِ بلا الـ net curtains المُخرَّمةِ، ناصعةِ البياضِ التي عندما كانت تهتزُّ قليلاً يعرفون أن السيدةَ الانكليزيةَ العجوزَ تواصلُ عملها الدؤوبَ في: مراقبةِ النظامِ العام، الذين يتسكعونَ في الشارعِ بلا هدفٍ، أو الذين يوقفونَ سياراتِهم، سهواً، أمامَ مدخلِ بيتِها الذي لا تقفُ أمامَه إلا سيارةُ ابنتِها الوحيدة التي تأتي يومَ السبتِ بصحبةِ زوجِها البدينِ حاملاً معه صندوقاً من البيرة.

هذا ما يمكنُ أن يعرفَه جيرانُها الأقربونَ، أما القاطنونَ في أطرافِ الشارعِ فعرفوا ذلك من حديقتِها المُشذّبةِ كشاربي زوجِها المتحدرينِ من أواخرِ أيامِ الامبراطوريةِ المتوفى بالسرطان قبلَ عامين، التي أخذت نباتاتُها تختفي، مَثَلَ الإنكليزِ في غرب لندن، واحدةً بعد الأخرى.

II

مشكلتي الوحيدةُ مع مسز مورس، باستثناء استنادي، سهواً، إلى سياج حديقتِها الخشبيِّ أو رائحةِ الباربكيو التي تنبعثُ من حديقتي الخلفيةِ أيامَ الصيفِ النادرةِ، إنني لم أتمكن طوالَ سبعِ سنينَ من إقناعها أني لا أتحدرُ من شبه القارةِ الهنديةِ بل من تلكَ

المنطقةِ التي يبدو أنها لا تحملُ أخباراً سارةً إلي العالم.

لكني، بعد ١١ سبتمبر، إياه، كنت سعيداً بفشلي هذا الذي جنبني عينَها الخفية الساهرةَ وراءَ الـ نت كيرتنز.

III

لم يكن اسمها مسز مورس.

هذا ما سميتُها به لأعرفَ على أي جنبٍ سأنامُ بين جاري مستر شارما وبينها في هلالٍ لم تلمعْ وسَطَه نجمةٌ واحدةٌ. فلم أعرف اسمها قطُ رُغْمَ تبادلنا التحياتِ أو الكلامِ العابرِ عند مدخل بيتينا اللذين تفصلُ بينهما حديقتُها المحسودةُ منا نحن الذين كلما رأينا عرقاً أخضرَ فكّرنا بماشيةٍ تأكلُ الأكياسَ وقشورَ البطيخ.

فالمراتُ القليلةُ التي تبادلنا فيها بطاقاتِ التهنئةِ في أعيادِ الميلادِ ورأسِ السنة كان مكتوباً عليها to next door neighbour .

لندن

٢٠٠٢/٤

محاكاة فاوست

فكّرَ أن يقولَ لها إنه مستعدٌ لمقايضةِ الشيطانِ بالعشرِ، الخمسَ عشرةَ سنةً المتبقيةِ من عمره كيما تُحبه.

ذَهَبَتْ إلى الحمامِ وعادتْ بخصرٍ يكادُ يُطوقُه بيدٍ واحدةٍ وعنقٍ يكادُ يري الدمَ الفتيَّ النزقَ يسري في عروقه، ثم واصلتْ شربَ الكأسِ التي أمامَها.

ففكّرَ أن يقولَ لها وهي تَشُدُّ بلوزَتها البوليستر لتغطي سُرّتَها التي يتلألأُ فيها حجرٌ كريمٌ إنه مستعدٌ أن يبيعَ الشيطانَ العشرَ، الخمسَ عشرةَ سنةً المتبقية من عمرِه من أجلِ أن تُحبَّه قليلاً.

أشعلتْ سيكارةً ونفثتْ شبكةً من الدخانِ في اتجاهه فتأهبَ للقولِ إنه مستعدٌ، الآنَ، أن يَهَبَ الشيطانَ العشرَ، الخمسَ عشرةَ سَنةً المتبقيَةَ من عمره مقابلَ ليلةٍ يقضيها معها.

شَرِبَتْ القطرةَ الأخيرةَ من كأسِها ومجّتْ آخرَ نفسٍ من سيكارتها، وضعتْ خُصلةً متمردةً من شَعْرِها وراءَ أذنِها، عَدّلتْ بلوزتَها، تَطلّعتْ إلى ساعتِها، هَزّتْ رأسَها بأسفٍ وغادرتْ.

....

بعدَ أيامٍ كان مع صديقٍ له في الـ واين بار نفسِه، شَعَرَ بصداعٍ رهيبٍ فأوصلَه صديقُه إلى المستشفى وقالَ له إنه لن يتأخرَ عليه، ولما عادَ لم يَجِدْه في قسمِ الطوارئ بل في جناحِ السرطان.

محاكاة مارك انطونيو

المقهى

جاءت ممثلةُ المسرحِ المعتزلةُ في الموعد المضروب، ببنطال كتانٍ ابيضَ وبلوزةٍ حفرٍ زرقاءَ تُبرزُ ذراعيها الأسمرين الملتمعين كرمحين مصقولين، وألقتْ نظرةً نصفَ دائريةٍ على رواد المقهى كأنها تنظرُ إلى جمهورٍ مفقود.

رأتني جالسا إلى طاولةٍ صغيرةٍ وسطَ الرواد الذين يحركونَ، تحت موجةٍ حراريةٍ مفاجئةٍ، ضجرَهم بملاعقِ الكابتشينو الطويلةِ، انتظرُ طلتها بقلبٍ لم يتعظْ يوماً، فتوجّهتْ إلي: سمراءَ، ممشوقةً، سريعةَ الانفعالاتِ كما رأيتُها في آخر مسرحيةٍ لها، قبلَ أن تفرَّ من شمس الشرقِ الشرسةِ، تمثلُ دورَ ملكةٍ كنعانيةٍ.

الشيءُ الوحيدُ المتغيرُ فيها تسريحةُ شعرِها المرفوعِ فوقَ رأسِها المدروسِ الحركاتِ كزهرةِ لوتسٍ تَفتحَتْ للتو.

قلتُ لها (وقلبي يقولُ كلاماً آخرَ) : تبدينَ مختلفةً.

فقالت: بالعكس.

وتَذكّرتْ رجلاً سويسرياً لم تره من قبلُ قالَ لها إنه رآها في مكانٍ ما (قلتُ في سري: حيلةٌ رجاليةٌ مكشوفةٌ لفتحِ حديثٍ مع المرأةِ) ثم استدركَ بعد أن عجزَ عن تذكّرِ أين رآها إنها تُشبه نيفرتيتي.

....

لم تكنْ تُشبهُ نيفرتيتي بل كليوباترا (لا أدري أيَّ دورٍ كانت تتقمصُ في تلك اللحظة) التي تَجَرَّعَ مارك انطونيو، وهو يحاولُ أن يلمسَ أصابعها الطويلة التي تعبثُ بأكياسِ السُكّرِ في مقهى امّحتْ، فجأةً، وجوهُ روادهِ، سُماً بطيئاً لا شفاءَ منه.

الشارع

كان شارعُ الأممِ المتحدة خالياً إلاّ من شرطيٍ يغالبُ نعاساً مبكراً رغم الموجةِ الحراريةِ التي تجعلُ النومَ أو تأدية واجبٍ كئيبٍ في شارعٍ خالٍ من المارةِ سواءً.

المعجزةُ التي خَططْتُ لها، في غرفةِ عملياتِ رأسي الفاشلةِ، على طاولةٍ صغيرةٍ تفصلُ بين نَفَسِينا المضطربين حدثتْ وحدها.

اليدُ ذاتُ الأصابعِ الطويلةِ التي ظلتْ تعبثُ بأكياسِ السُكّرِ في مقهى يحركُ روادهُ ضجرَهم بملاعقِ الكابتشينو أمسكت، فجأةً، يدي. لكنَّ الحريقَ الذي اندلعَ لم يمنعْ الشرطيَ من مواصلةِ نُعاسه المُبكّر.

أما السُمُّ الذي تجرَّعه مارك انطونيو في سُورةِ حبٍّ يائسةٍ فقد أخذَ مفعُوله يسري.

الحفلة

كان المضيفُ مشغولاً بإعداد الطعامِ.

كانت صديقتُه الشابةُ مشغولةً به.

كان بعضُ الضيوفِ مشغولاً بالإيقاعِ بصديقةِ المضيفِ التي ظنتْ أن صديقها مشغولٌ بالمثلة المعتزلةِ

وبعضُهم مشغولٌ بتحديدِ الفروقِ الدقيقةِ التي تفصلُ بين ما هو رومانيٌ وما هو هيللينيٌ.

كان الهواءُ الراكدُ في الخارجِ مشغولاً بسرِّ الموجةِ الحراريةِ المفاجئة.

وعلى درجِ البيتِ المشغول برائحة ياسمينٍ شرقيٍّ مشغولةٍ بشبحين يتنفسانِ بثقلٍ في الظلامِ كانت كليوباترا التي لَعَقَتْ أطرافَ أصابعها الطويلةِ التي عَبَثَتْ بأكياسِ السُكَّرِ في مقهى يُحركُ روادُه ضجرَهم بملاعقِ الكابتشينو مشغولةً بالتأكد أن السُمَّ الحلوَ الذي تركتهُ شفتاها على شفتي مارك انطونيو قد تغلغلَ فيه تماماً.

وجهُ شبه

تحتَ وطأةِ حرٍّ فظيعٍ كنتُ أكرعُ كوباً من البيرة الباردة

عندما سمعتُ شخصاً ينفثُ دخانَ سجائرِه بصوتٍ مسموعٍ ويضربُ بقبضتهِ الطاولة بين فينةٍ وأخرى

يقولُ لصاحبه إن النساءَ اللاتي تعلّقَ بهن، في بحثهِ المضني عن الحبِّ، هن اللواتي رَفضْنَه أو تمنعْنَ عليه،

وذكرَ امرأتين أو ثلاثاً.

الأولى ابنةُ الجيرانِ التي فضّلتْ عليه، رُغم استعدادهِ قطعَ شرايينه من أجلها، فراناً شاباً

مفتولَ العضلاتِ له غُرّةٌ على شكلِ عرفِ الديك،

وتلك لم ينسها قطُ مع أنه رآها مراتٍ بكتفينِ مهيضتينِ تجرُّ وراءَها جيشاً من الأطفال

المتقافزينَ حولها كالصيصان

(لا بد أنهم من صلبِ ذلك الفرانِ اللعين)

أما الثانيةُ فهي التي تركتْ طعماً مراً،

طعماً لم يتزحزح من حلقِه،
بعد حلاوةِ قبلةٍ لم يعد واثقاً، الآن، من حصولها.
فكيف حدثَ ما حدثَ ورِغابُ الفمِ المشتهي ما زال يبللُ شفتيه؟

النبرةُ التي نطقَ بها الشخصُ كلماتِه الأخيرة دقتْ جرساً في أعماقي
فاستدارتْ أذناي واتسعتا كصحنين لاقطين.

كانت مضيفة طيرانٍ على خطوطٍ أجنبيةٍ
تعرَّفَها في هذا البار وكان بمعيته صديقٌ آخرُ، ألعبانٌ أشدُّ مكراً منه، ليته لم يَعْرِفْه
أو لم يكن معه في ذلك الموعدِ المرقونِ في لوح القدر...

لم أعد اهتمُ بالحكايةِ التي حزرتُ نهايتَها.
لكنَّ الصوتَ هو الذي نحتني في مقعدي تمثالاً بوجهين ،
إنه الصوتُ نفسُهُ
بل النبرةُ الطافحةُ بالأسى ما غيرُها
وقبضةُ اليد ذاتُها التي تهوي بانفعالٍ على الطاولةِ
والقصصُ إيَاها التي تتركُ طعماً مراً في الحلق.

خفتُ أن أتلفّتْ ورائي فأراني.

لندن

١٠ - ٢٠٠٢

رُقم طينية

(إلى

ليلى الشماع)

رأيتُها أولَ مرةٍ في ساحةٍ شعبيةٍ بعمانَ حيثُ تختلطُ أصواتُ معاوني سائقي الحافلاتِ بباعةِ اليانصيب بدمدمةِ الأرواحِ الغابرةِ في المدرّجِ الروماني. كانت العاصفةُ الأطلسيةُ

التي ارتدتْ براقعَ الصّحراءِ انشبتْ زعانفَها في أرضِ السوادينِ فتدفّقَ عراقيونَ وعراقياتٌ لم يغادروا مدنَهم ودساكرَهم البابلية من قبلُ. لم يأبه أحدٌ بهذه الرُقمِ الطينيةِ التي تحملُ إشاراتٍ لا تعني شيئاً لمن يراهنُ على ثروةٍ سريعةٍ من ورقةِ اليانصيبِ ولا لفاتحةِ البختِ التي ترمي خرزاً وقواقعَ على خطوطِ الطوالعِ الجانحةِ في الرّمل.

يمكن أن تشتريها بدينارٍ أو تبادلَها بساندويتش شاورما وزجاجةِ كازوزٍ باردة. غير أن لهذه الكسرِ الطينيةِ التي تُقلّبُها، بأيدٍ مفلطحة، نسوةٌ متشحاتٌ بالسواد وموشوماتٌ من أعلى الجبينِ إلى أسفلِ الذقنِ قوةَ تهديدٍ كامنة.

تمليّتُ أحدَها ملياً، قلّبتُه، قرّبتُه من أنفي، مثلما تفعلُ، لسببٍ أجهلُه، النسوةُ المتشحاتُ بالسواد، فصار يزدادُ ثقلاً في يدي وتنبعثُ منه رائحةُ طميٍ وجعلتُ أرى صوراً وأسمعُ أصواتاً لم آلفها قبلاً.

رأيتُ آلهةً وملوكاً بذقونٍ مدببةٍ، نموراً وأسوداً تزأرُ في أقفاصٍ من الذهبِ الخالصِ، أسرى يَرسفونَ بالحديد، عازفينَ يُدمونَ أصابعَهم على أوتارٍ رفيعةٍ. رأيتُ بوابةً من الآجرّ المُزججِ يطبعُها اللونُ الأزرقُ (لم أعرف إن كان لونَ سماءٍ أم تَنَهُدةَ بنتٍ)

سأراها ثانيةً وألمسَها بيدي بعد أكثرَ من عشرِ سنينَ في متحف بيرغامون في برلين.

هاتفٌ قال لي: إرم هذا الرقيمَ.

إرمه.

ليس باليد التي سيأكلُها الدودُ تحملُ عبءَ الأبد.

لندن

نيسان ٢٠٠٣

ماذا في القُبلة؟

لشدّ ما حيَّره الموقعُ الإنطولوجيُّ للقُبلةِ في الحبِّ، أو ما يتصورُه حبّاً.

مرةً قالتْ له بائعةُ هوى وهي تعدّدُ ثَمَنَ كلِّ فعلٍ يقومُ به معها (منفصلةً تماماً عن جسدِها أثناء شرحِ شُروطِ التعاقدِ.. والممارسةِ أيضاً) إنَّ لكلِّ شيءٍ ثمنَه.. وكلُّ شيءٍ ممكنٌ.. إلا القُبلةُ!

امرأةٌ مطلّقةٌ يعرفُها قبلَ الزواجِ وبعده تركتْ، في لحظةِ انسجامٍ كاملٍ، يدَه تصولُ وتجولُ في انحائها البهيّةِ وشفتيه تطْبعانِ قُبلاً مُذَنَّبةً على نحرِ الصدرِ، العُنقِ، الخدينِ، ولما اقتربتا من الفمِ أدارتْ له خدها.

استغربَ، طبعاً، هذا التمنعَ المفاجئَ بعدَ أنْ قامَ بكلِّ ما يلزمُ للوصولِ إلى الشفتين

فقالتْ له: لستُ جاهزةً لتسليم مفتاحي!

لكنَّ الأغربَ من هذه وتلك الفتاةُ التي بالكاد يعرفُها ولم يكنْ في ذهنه لما دعاها إلى كأسٍ غيرُ تزجيةِ وقتٍ مرحٍ معاً.
الكؤوسُ المتلاحقةُ التي تجرعاها تحتَ قصفٍ مُتصلٍ من الضحكِ والهذرِ أدتْ إلى تلامس الأيدي، السيقان، تقاطعِ الأنفاس، فعزّزَ الاحتكاك بلمساتٍ اختباريةٍ للكتف، لوحِ الظَهر، تجويفِ الخصرِ أرادها عارضةً، كهذا اللقاء نفسه، فتحولتْ، لدهشته، ضماً وتقبيلاً على الفم، وراحَ اللسانان يفتحان محاراً في الفمِ ويُقطّرانِ عنّاباً على الشفاه.. وإذ حاولَ الانتقال، سُفلاً، إلى الخطوةِ الأخرى أمسكتْ يدَه.
لدهشته أيضاً، بل لإحباطه، قالتْ له، بامتلاءٍ داخليٍّ لم يبلغْه، : هذا يكفي!

لا بدَّ أنه احتارَ، لاحقاً، تحتَ أيِّ نجمٍ ماكرٍ يُصّنفُ أحوالَ القُبلةِ المُتَقلِّبة.
القُبلةُ..
القُبلةُ..
ماذا في القُبْلةِ؟

ابريل ٢٠٠١

تحليل القُبلة

كيف يمكنُ أن يتوقفَ الأمرُ عند هذا الحد عندما تُطبقُ الشفتان على الشفتين، ويندفع اللسانان لإيصال بريد الدمِ الحاميَ إلى أقصى الثغور، ولا يتكللُ المسعى بتلك الشهقات، الانتفاضات، تقطُّعِ الأنفاسِ الذي يُشبهُ مفارقة الحياة؟
أهو تواطؤُ نصفِ الرغبةِ
نصفِ السُكرِ
سرعان ما يتبددُ إذ تنزلقُ اليدُ لتفتحَ سحّابَ البنطلون بعدما فكّتْ عُري القميص، ونَفَرَ نهدان فتيّان لا يعترفان بأنصاف الحلول؟
أتكونُ القبلَةُ، هذاَ المفتاحُ السريُّ الذي نَحْسبُ أنه يفتحُ أيَّ بابٍ مهما تعقّدَ قفلُه، وضعاً
قائماً بذاته لا يؤدي إلى أيّ شيءٍ عداه،
أم نزوةً يَحْسُنُ أن تُنسى، ما دامتْ أُدْرِجتْ في دفترِ أعمالِ الليلِ الناقصةِ، في اليوم التالي؟
القُبلةُ..

القُبلةُ..
ما جدوى القُبلةِ إذن؟

ابريل

٢٠٠١

استعداد للطيران

ليست الشيخوخةُ بل النسيانُ بل الرغبةُ بالتخفف من الوجوه والأصوات والتفاصيل(التي هي الجاذبيةُ الأرضيةُ ولا شيءَ غيرها) استعدادا للإقلاع.

ألذلك كانت ترى الخيوط تفلت من يديها وتترُكها من دون أن تبذل جهداً يذكرُ للإمساك بها، مدخرةً طاقتها للقفزة الأخيرة التي تفكُ ارتباطها بالوجوه والأصوات والتفاصيل المضنية؟

لم أجد تفسيراً أفضل لرفض جدتي تَذكُّري بشكل جيد عندما جلستُ بجانبها في غروب يزحف كنسيان على برندة بيتنا في المفرق. فالزمن، هذا السمُ البطيءُ، ضاعفَ جرعاته لمن تحبُ وتعهدها بالقليل فظلت تغالبُ بقاءً هي أول الزاهدين فيه.

ولأنني تربعتُ على الأرض لصقها تماماً بحيثُ لا يمكنُ لها أن تتفاداني فقد سألتني من أكون.
فقلت لها: يحيى.
قالت: ولكن يحيى في أمريكا!
قلت: ذلك هو أخي أحمد، أنا يحيى الذي يقيم في بريطانيا.
قالت: الله يهدمها.. كلّها بلادٌ نجسة.

ورأسها مصوب للنجوم التي كانت تنهانا عن عدها كيلا تطلع الثآليل في أيدينا بدت وكأنها تذكرتني
فقالت فجأة: جئت إذن؟
فقلت لها: نعم. جئتُ كما أجيءُ كل عام في مثل هذا الوقت ولكن من دون أولادي هذه المرة.

قالت: ولكنك لا أولاد لك.
فقلت: ذلك أحمد، أنا يحيي ومتزوج من هند، اللبنانية، تعرفينها، ولي بنت وولد.

ضربت رأسها بيدها ضربة خفيفةً معتذرةً عن هذا الخلط، ضاحكةً للمرة الأولى من وراء نظارتيها السميكتين اللتين تبدوان كمرصدٍ فلكيٍ بدائيٍ خصوصاً عندما ترفعُ رأسَها إلى السماء (وغالبا ما تفعل) وقالت: صحيح.. صحيح... صرت أنسى يا جدي!

وروت كيف تمارضتُ ذاتَ يوم قائظٍ وجعلتُها تحملُني على ظهرها من سيل الزرقاء إلى بيتنا في معسكر الجيش، ولما وصلنا رحتُ أنطُ كالقرد مع أترابي.

فقلتُ لها، وأنا سعيدٌ إنها أمسكتْ، أخيراً، طرفَ الخيطِ الذي يخصُني في أنوال تسعيناتها: لا بدَّ أنني شُفيتُ!

في الأثناء جاء والدي بسماعة الهاتف اللاسلكي من الداخل، وقال لي أخوك على الخط، وبعد أن أنهيتَ المكالمة سألتني من الذي كنتُ أكلمَهُ فقلتُ لها: أحمد.

كأنني ألعبُ معها لعبةً سخيفةً طالتْ أكثر مما ينبغي تطلّعتْ إليَّ باستنكار وقالت: فمن أنت إذن؟

لندن ـ صيف ٢٠٠١

قناع كفافي

كشاعره الشابِ، الذي ظنَّ أن درجةً واحدةً في سُلمِ الشِّعرِ الطويلِ ليست شيئاً ذا بال، زرتُ يوماً بيتَ كفافي.

إسكندريةُ الشّاعرِ ذي القناع الهليني الماكرِ تحيا، فقط، في القصائد، أما الشمعةُ الإضافيةُ التي كانت تضيءُ وجهَ الجمالِ الفتيِّ وجذعَه المستقيمَ في صالة المنزل الوثني فظلت تتراقصُ في كتابٍ قرأتُه تواً.

سريعاً، مثل مروري بالمعاني (لا بالصور) ألقيتُ نظرةً على أنحائه الثلاث: الحانةِ التي تُسكرُ، الكنيسةِ التي تصفحُ، المستشفى حيث يموتُ ولم أرَ سوى الأمثالِ تلغو بالعِبَرِ.

مشيتُ شارعاً، شارعينِ، فكّرتُ بسطوةِ الحبِّ على قلبِ أنطونيو وبأهواء كليوباترا

تتراقص بين الرّماح والرؤوس.

أكلتُ سمكاً عند عجوزٍ إسكندرانيٍّ يدعى قدورة وحبستُ، حَسبَ تعبيرِ المصريينَ، على اللذة الدنيا، شاياً غامقاً كالحبر.

تخيلتُ كفافي، حينها، أنا الفتى الذي ما حَسِبَ يوماً أن سلحفاةِ الأيامِ ستجتازُ خطوةَ المُجَنحَ، عجوزاً دردبيساً يقف عنيداً عند زاوية منحرفة عن الكون قليلا.

مبكراً، ومرتحلاً من مدينة إلى أخرى، طاردتني قصيدتُه المدينة كنبوءةٍ أشدَّ شؤماً من نبوءة أمي عن نفسي التي لن تعرفَ الراحة مهما طالَ الزمانُ وتبدلت الأمكنة.

....

ثم نَسِيتُ كفافي، نَسِيتُ بيتَه، نَسِيتُ نبوءةَ أمي، نَسِيتُ قدورة (ما نَسِيتُ سمكَه!)، لكنَّ إزميلاً خفياً، تحت جُنح النسيانِ (.. الذي هو العمرُ نفسُه) ظلَّ يَنْقُبُ، بضرباتٍ صغيرةٍ منتظمةٍ، قلعتي من الداخل والخارج.

ودونما سببٍ يُذكرُ عدتُ لقراءة كفافي ثانيةً فتذكّرتُ بيتَه، رقصة الشمعةِ الإضافيةِ، بقايا العز القديم لمدينة الإسكندر الكوزموبوليتيه، وفهمتُ ما لم يقيض لي فهمه من قبلُ، زهوَ شبانِ قصائده، بأجسادٍ ترشقُ الليلَ بشررٍ من نحاسٍ، وكآبة عجائزه تحت جلودٍ أكلَ الدهرُ عليها وشرب.

تراءى لي الخواجةُ اليونانيُّ، ملاحظُ القنواتِ والسدود، يقتفي، متنكراً، أزياءَ مصريةَ يَنْفُرُ منها نهاراً ويتمرّغُ برائحةِ ذكورتِها الحرّيفةِ ليلاً.

يتوسلُ، بعربيةٍ مُضحكةٍ، لحوذيٍ، قهوجيٍّ، ابنِ ليلٍ زنيمٍ أن يطفىءَ ضِرامَ شهوتِهِ المنْحرفةِ (مثل وقفتِه) التي تقودُه، مُسرنماً، إلى الحضيض.

....

إنه الليلُ يا كفافي.
الليلُ.
حيثُ تهتكُ بروقُ اللذةِ الموعودةِ قناعَ النَّهارِ الرصين.
ستقولُ لنفسك هذي آخرُ ليلةٍ،
آخرُ زردةٍ في القيد
وانتزعُ بيدي قلبَ هذا الليلِ الذي يأخذُني بالتلابيب،
سيكون هناك طريقُ آخرُ،
حياةٌ أخرى.

ولكنك لن تفعل.
فليلةٌ بعد ليلةٍ ستمشي الخطى ذاتُها
في الأحياء نفسِها
مأخوذاً بالتلابيب.
فلا مفرَّ
ولا طريقَ.

إنه الليلُ.
عطرُ الإثم،
كاليبسو الباحثين عن أي دربٍ، أي شراعٍ إلي البيت.
الأشباحُ تتراقصُ في الظلمة،
أبواقٌ وكونترباصاتٌ تستدْرجُ رغباتٍ كلما رميتَ لها بضعةً من لحمك
فغرتْ شِدقَها من جديد.

إنه الليلُ.
سيجدُ إليك طريقاً أنّي كنت
فتأهبْ كي تقولَ له وداعاً
مثلما قال انطونيو، بلوعةٍ، وداعاً للإسكندرية.

القصائد من مجموعة قيد الطبع بعنوان «حياة كسرد متقطع»

شعر
٦

غصن وحيد في غابة

جهاد هديب

١

تمطرين .
تعالي إليّ .
خذي جذعي إليكِ . أبتلُّ بمائكِ . فأحلمُ ، وقد أنسى الجوعَ والبردَ بل هذا الأرقَ الذي جاء محمولاً على أكتافهما كما يُحْمَلُ مخمورٌ . لكنْ ها يجرُّ خطى تتثاقلُ ؛ يقتربُ من غرفتي ؛ يتنهَّدُ كما عجوز ثم تصفُرُ أنفاسه فينأى

سأخونُكِ
مع هذا الأرقِ الكهل . فأطأُ منازلَ دون رائحةٍ مني أو أثرٍ سواها يدلُ . سأذهبُ وحدي كي أرى المَطر يؤنس وحشة الليل في الحديقة . فأعرفُ أنَّ يدَكِ في وحشتها ويدي تفتقدُ ؛ غريقة في البرد .

جهاد هديب، شاعر من الأردن

سأخونُكِ.
ما عدتِ عاريةً تحلمين .

ومرَّ الخريفُ بياسمينةٍ مذ حملتْ اسمكِ وهي تطرحُ اللوزَ أزرقَ . الرملُ يكثرُ حولَكِ ، وصوتُكِ تكسَّرَ كجرةٍ من خزف . عيناكِ ذبُلَتا بل سقطتا وما وقعت غيمةٌ أو حتى ارتجّت

٢

يا
التي من عسلٍ مقسّى
ولم تذُبْ قطعةٌ منكِ في فمي

قلبي أضيء ولم يكن لتمسسه نار أو تُخبَّأُ فيه تمائمُ تأتي بكِ من غيابك

انه
ينتظرُكِ ضامرةً وجائعة
– يا المتعبة
قدماكِ حافيتان
وبيضاوانِ ساقاكِ

٣

وقَعَتْ ريشةٌ من طائرٍ في الحديقةِ وظلَّتْ تؤلمُ . لقد رأيْتُهُ . دوريٌّ كقلبكِ . لقد فضحَكِ . عندما غرَّدَ كأنما يتوبُ قال اسمَكِ .

أرجوكِ
أرجوكِ
كبيتٍ احترقَ فجأةً ثم ارتدمَ من زمان ؛ قلبي .

٤

كان ليلاً ومومسَ هجرةٍ وسقوطَ ثلجٍ على الأضرحةِ وأنا أميراً مخلوعا إلى الخسارة عندما جئتِ فجأةً وفي يدكِ الحلوى لي .
ها ضَلَلْتُ في الصمت وفي الموسيقى وتقلَّبْتُ بين الذين أطالوا النظرَ إلى المرايا وموتى تركوا الحقائب قربَ الباب .

مثل مجنونٍ أقرأُ سورتي على رأسِ عتمةٍ ماتت ثم أجرُّها كقطةٍ نفقَتْ أو أوْقِدُ نارا فيها .
يحدث ذلك كلما أضعْتُ وجهَكِ ؛ أو كلما صعَدْتُ إلى النبعِ ولم أجدْه كما لو نفد.

٥

يا
التي
من عسل مُقسّى ولم تذب قطعة منكِ في فمي ؛ قلبي أُضيء ولم يكن لتمسسه نار أو تُخبَّأُ فيه تمائمُ تأتي بكِ من غيابكِ. إنه ينتظركِ ضامرةً وجائعة – يا المتعبة – قدماكِ حافيتان وبيضاوان ساقاكِ.

٦

نَشِفَتْ أصابِعي . وأصابعكِ – للتو – قصبٌ نبت في الماء . فكيف أجيبُ عن هذا البرد ؟
أمس ، أنت في منامي فانتبهتُ . أثرٌ من عضةٍ في عنقي ، ربما بدأت قبلةً ويستبدُّ بي أنْ أبوحَ ؛ أَنا الطائر الأخضر غير أنّ ما من شجرةٍ تطلّ على بيتكِ ؛ ما من بابٍ للحكاية فأشهدُ.
أرى : لغيابي غيمةٌ تظلّلكِ .

٧

وجدتُها
وجدتُها ممدودة وفارغةً يدي . بينما أركض في السهو ؛ في وعره بلا حيل .

الرغبةُ .
الرغبةُ

يا حبيبتي ، حكيمةٌ وقويةٌ وتعوي في البر . لا تنادي عليَّ ، بل تطمئنّ إلى الصدى حيا . لقد لُفِظَتْ مثلما لفظَ بداةٌ لقيطا إلى الجبّ ولم تُنجبها الموسيقى ولا حكمة الكحول وقوتها.

الرغبةُ
الرغبةُ
والخطوةُ إليها قد اهتدت بقمرٍ يابسٍ .

بحكمته وقوته ، قذفني الأرقُ الكهل إلى الكتابة ؛ وفي المسافةِ بينهما كنتُ خفيفا ويدي ممدودةٌ وفارغةٌ والضجرُ شابا بقبضتين قويتين وحكيمتين ؛ تلقّفني ثم أنزلني إلى حضنه .

٨

أنا مَن :

أشباهُه وقعوا من يديه . ذابوا كملحٍ في ماءٍ يهبط سفحا إلى السيل . غير أنه لم يبقَ وحيدا تماما. عندَهُ البردُ ويحنو عليه ؛ أخوهُ من أمٍ سوداءَ تزوّجَ بها خفيةً ؛ كذلك الموسيقى تنهمرُ حبّاتها كأنّها المطر على الصفيح؛ ثمّ هذا الصباح الذي أتى كخيل مريضة جُرَّتْ من الإسطبل . يرى إليه من النافذة فلا يرى البحر. مع ذلك نما الأزرقُ وصار شجرةً لو أنّكِ هنا وجلَبْتِ عصفورا إليها لغرّد ثمّ طار .

وإنّني الذي :

أغمض وحلّق بأجنحةٍ بيضٍ إلى أرضِ غفوتك . لم يوقِظْكِ أو تنتبهي إليه . بل خلّى وجهَكِ له وحدَه . مسح عينيكِ بريشةٍ وصلّى ثمّ قلّب كتابَكِ الذي سهوتِ عنه أبيضَ وما خطّ فيه أثرا أو شامة لكنْ سقطت الريشةُ . هناك بالريشةِ ذاتها ترسمين .

هكذا ، هطل غيابكِ على الشجرة ، فشابت .

شعر
٧

قصيدة وحوار

إيتل عدنان

موقف الدم
ذات نهار
كهذا النهار
مشوّش بالأبدية
ينقطع حبل أفكاري
يتلاشى ببطء
في ضباب الرأس

|||

من قال إن الجنون
يعمي الملائكة
يقص أجنحتها
ليخترق خيط الرغبة
جدارا أملس ؟

ولماذا نزرع الرعب
في قلب المريخ المحروم
من الماء ؟
لماذا نقصده
ما دمنا عاجزين
عن اجتياز الطريق
المفضي إلى
عالم الموتى ...

تقطير الواقع
ترشيحه
تقليم الأشجار

دوار الأفكار
في حريق لحمنا
الجريح
والممزق

|||

في يوم كهذا
يفقد الجسد كينونته
بينما الجنود
يغتصبون ضحاياهم
ويلعنون آلهة الخصب

|||

ذات يوم
كهذا اليوم
فقد الوقت قيمته
في سوق المال
كما في هذه الغرفة
وفي الغابة المتحجرة
والخشبة المتسللة
والريح
وكل هذا الجحيم
من الفزع

ذات نهار كهذا النهار
نقرأ الاغتيالات
سيول الدم المنهمر
من الأفواه
من الرؤوس

|||

في الهاتف نسمع صراخا
ولا نرى الدموع
لا نرى العيون
نسمع
ما ازدردناه من تلوث
ما تعلمناه في أوقات الفراغ
بين قذيفتين
نسمع
نحيب أصابعنا
المعضوضة
رغائبنا المنسية
وذلك العار المتسرب إلى أقدامنا
ها هو اليأس يطل
يملأ غرفنا
ها هو المحيط
يمعن في الاغتراب
وها هم رجال الشرطة
يصغون دون مبالاة
إلى صراخنا
عبر كثافة الغابة

|||

لا مخرج للانتظار
للرعب
لا مخرج للحب الآثم
أو للأخبار
التي حلت محل المطر
لن أشتري الخبز
لن أفتح نافذة للضوء
لن أتابع الألعاب
عبر الأقمار الصناعية

|||

لن أمسح وجهي
بمنشفة ناعمة
لكني سأسألكم :
هل سددتم ديونكم الصغيرة ؟
هل أحصيتم الجثث ؟
هل قلتم للطبيب أنكم كنتم
تفضلون لوكان ساحرا ؟

هل أمرتم شرايينكم بأن
تكف عن اللعب بدماغكم ؟
هل قستم طول الشاطئ
المليء باللاجئين الأشرار ؟
هل أخرجتم البندقية
من الخزانة
أو من تحت الفراش ؟
هل أخرستم أصواتهم،
ابتساماتهم،
خطاهم ؟
رائحتهم الكريهة ؟

|||

هل نعمتم
على الأقل
بليلة مريحة ؟

|||

ليلة القيامة
السرعة المفرطة
الكحول
وممارسة الحب بجنون

|||

لا داعي لمكبرات الصوت
حين يكون دماغك
مصدر الضجيج

|||

لا داعي للموسيقى
حين يتعذر على أصدقائك
الإصغاء في اكفانهم

|||

يوم عادي
ورقة تتطاير
مثل سواها
تغادر شجرتها

أو التقويم المعلق على الجدار
إنها حقا ليلة عادية
عادية كالمعتاد
عارية مثلما دونته
الموظفات
بخط يدك أنت
بخطنا
أو بخط الساقية
قبل أن يمحوه

|||

حين يمنعونك من التنفس
لا تستسلم
بل تمتع بمذاق البوظة،
اللحم،
السمك،
النباتات ...
تمتع بطعامك
كل وجبتك
كل جاركَ
أو الجبل
فالعالم لن ينتهي
أثناء حياتك
ولا أثناء حياته
بل سينتهي مثلك
بعد انتهائه
سينتهي مثل أي رابح
أو خاسر

|||

لا تلتفت كشبح
فلم يعد في العالم مكان
للأرواح
للأجداد
أو الأنبياء

|||

الدرب طويلة
والموج يتراجع
مودعا المراكب

|||

تعلق المرأة غسيلها
على حبل السطح
فيحسبه المجنون
راية الاستسلام
ويسرع في إلقاء
التحية العسكرية مصفراً

|||

في هذا اليوم
هذا اليوم جداً
تقتلع العاصفة
كل ما يصادفها

|||

إذهب معها
أدخلها
وكن الريح

|||

خلف الانفجار بصماته
على الروح
في الشرايين
والأقدام
وفي الرحم

افرك عينيك
بالرمل
لتستقبل زيارة
اليقين اللامرئي
المودع في بلد
مفقود

في وصية
الأب
كان الحديد

|||

في يوم كهذا
ذكريات مشتتة من
حصى وحجارة
تقاوم الفناء

هكذا تتلقى البلدية
إشارات وتحذيرات
وتهديدات
وأعمال سحر
ولعنات
تمضي كلها
في اتجاه العدم
وعلى واحد
من شطآن الجحيم
ينتهي نهار
لم يرده أحد

|||

ثمة جريمة
تفوح رائحتها
في الأفق

أطفال ليسوا
من هذه الأرض
على ما يبدو
ينتظرون أن يتحولوا
إلى رماد

|||

عسيراً علينا
كان هذا النهار
الثقيل المزاج

الغضب يتصاعد
يبلغ ذروته
وراء نعش

غضب لا يخبأ في
قبضة اليد
غضب يتغذى من خزانات
شتى
تواكب الانحدار الطبيعي
للعقل
||||
لم يحن الوقت بعد
لترسم الشمس
دوائر الغيوم
ففي صدرها
جرح يمور
وثأر
||||
في يوم كهذا
أولى بنا أن نسير
بلصق الجدران
وأن نعلن ذلك

جدول الأعمال:
تدمير وإبعاد وظلام.
||||
لأنها تؤخذ غلاباً،
سيستحيل علينا النوم
في سرير الشيخ الأكبر
فنحن بلا بندقية
||||
أمطرت ثم توقف المطر

فكف الندى
عن زيارة الورود
||||
رفع أرنب أذنيه
نحو هذه الحدود
حيث تنزلق الجبال
وكتل الجليد
بينما النوافذ
مفتوحة لتدخل
العصافير
وتحك مناقيرها
مرتلة صلاة
لريشها المقتلع
||||
كل يوم
يتخمر العجين
بدم خبز يومي
جديد
||||
الاضطراب من سمات العالم
والألم من طبيعة هندسته
حتى العظم
||||
لكن هذا اليوم
مفعم بالظلام
حتى أنه لا يبدو
مظلما.
الظلمة تسربت داخل
تلافيف الدماغ
وهذا ليس مكانا
بوسعنا أن نرى من خلاله
الضوء.

نكتب لننتصر
على غريزة الموت فينا

سليلة مأساتين عائليتين: الأب الضابط الدمشقي في الجيش العثماني يشهد اندحار جيشه أمام الزحف الأوروبي بعين بصيرة ويد قصيرة، بينما تدمر الحرب مدينة إزمير الآسرة، مسقط رأس زوجته اليونانية، فيهاجر الإثنان إلى بيروت لاجئين. هذا اللجوء ستعيشه الطفلة إيتل عدنان كمأساة يومية، كجرعة أولى من كأس التشرد. وهي ما أن كبرت قليلاً حتى داهمتها المأساة الفلسطينية وما رافقها من تهجير وحروب وهزائم، حولت الخاص إلى العام، والمفرد إلى الجمع. من هذا الباب، ربما، دخلت إيتل عالم الشعر، لكنها لم تلبث أن سافرت إلى جامعة بيركلي لدراسة الفلسفة، مؤجلة انفجار قصيدتها إلى حين.

| هل كان لهذه المآسي دور في اختيارك دراسة الفلسفة؟

|| في الواقع، كان اهتمامي بالتاريخ باعث اندفاعي نحو الفلسفة. وحين أشير هنا إلى (التاريخ)، فأنني أقصد التاريخ الذاتي، سيرة أسرتنا الصغيرة التي جعلتني مأساتها أتعامل مع التاريخ باعتباره مصدراً إفتراضياً للوعي الأخلاقي، مشتلاً ينمو فيه وجدان بشري جديد.

عندي، التاريح متخيل، وإن دعمته الوثائق, لنقل إنه حلم يستند إلى الواقع.

لكننا كبشر، نفضل التاريخ باعتباره سجل الوقائع القديمة، وذلك على حساب الواقع الراهن الذي لم يصبح بعد تاريخاً.

لاحقاً، تطورت نظرتي للتاريخ فتعاملت معه باعتباره ذاكرتنا الجمعية، خاصة بعد أن اكتشفت مدى إحجام العرب عن قراءة التاريخ ومحاولاتهم الدؤوبة للفرار منه.

| في قصائدك، تتنقلين بين التاريخ والأسطورة بانسياب نادر. هل لأن المسافة ضيقة بينهما؟

|| تتيح لنا المادة التاريخية أكثر من قراءة، فما أن أختار قراءة معينة لحدث ما، حتى أراني

أقفز إلى نقيضها. هذا هو الجانب المتعب في التاريخ. بالمقابل، تبدو الأسطورة أقل يقينا أو عناداً، مما يجعلها أكثر انفتاحاًعلى التوظيف الشعري.

... بما أننا نجهل التاريخ، فأنني كرست بعض أعمالي الشعرية للتذكير بوقائعه. خذ مثلا قصيدة - يبوس- التي كنت أتمنى لو تدرس في المخيمات. إنها قصيدة سياسية مشحونة بالمضامين والوقائع التاريخية الثابتة، قصيدة منذورة للتذكير بأن القبائل الكنعانية هي التي بنت القدس ...

| الإشا رات القرآنية والإنجيلية والتوراتية غزيرة في شعرك. من أين أتيت بكل هذا اللاهوت؟

|| الشعر عفوي من حيث المبدأ. وإن كانت عفويته رهينة مكونات شخصية الشاعر، وأنا بنت هذا التراث، أباً وأماً وأرضاً، ليس بوسعي الفرار منه، حتى حين يتعذر علي فهمه بسبب اللغة. إضافة إلى ذلك، ثمة في الشعر عنصر اللامتوقع، اللامبرمج. للشعر ينابيعه السرية، تلك التي تتغذى من مصادر موغلة في العمق. لذلك يستحيل التخطيط للقصيدة : البارحة لم أكن أفكر في الشعر. فجأة، اتصل بي اليوم الشاعرعبد اللطيف اللعبي، وهاهي قصيدة ناجزة لم تكن لتولد لولا هاتف ذلك الصديق...

كتاباتي عن الهنود الحمر شامانية لا لاهوتية، وإن فاجأتني القواسم المشتركة بين الثقافتين. خذ مثلاً طقوس الدفن والتراتيل الجنائزية.

في العام ١٩٧٠ ، انتحرت صديقة حميمة، فودعتها بقصيدة جنائزية مستلهمة من مأساة الهندي الأميركي، أسميتها خمس حواس لموت واحد. وترجمها المرحوم يوسف الخال إلى العربية:

حملوا جسدك فوق أعشاب
جبل شاستا
وطرحوا جسدي في خزان
يحمل اسمك

خلال إقامتي في الولايات المتحدة، اكتشفت فداحة تغييب الثقافة الهندية. وتعمقت رؤيتي لهذه الكارثة لدى أقامتي في كاليفورنيا عام ١٩٦٥ . وحين بدأت في الكتابة عن الهنود ، لم اكن أتحدث عن مفاهيم مجردة، بل عن بشر من لحم ودم وفرح وحزن...

إنها خبرة عميقة استمرت أربعين سنة من اللقاء والحوار والدراسة. فبقدر ما كان الهندي مغيباً، بقدر ما كان حضوره قوياً. وهو بهذه القوة المستمدة من ضعف تحول في كتاباتي إلى أسطورة نادرة.

| والموت أيضاً قوي الحضور في شعر إيتل عدنان !

|| عشت طويلاً في الولايات المتحدة. أي في بلاد فقيرة بطقوس الموت، خلافاُ للشرق بأديانه الثلاثة. أتذكر دائما طقوس الموت في دمشق وبيروت ... كان الموت فيها يفيض حياة. في الولايات المتحدة، بالمقابل، وحدهم الهنود الأميركيون يملكون طقوساً لوداع الموتى. ولقد أتاحت لي إقامتي على مقربة منهم أن أتعرف على شعرهم، وطرز معيشتهم، وطقوسهم وتقاليدهم.

وخصصت عددا من أعمالي لدراسة ثقافتهم.

ثنائية الحياة والموت لا تقبل الانشطار لذا، يتعذر علي التفكير بأحد قطبيها دون الآخر. أنا أصلاً مولعة بالحياة، لا على الطريقة الآميركية، بل على طريقة امي الأرثذوكسية وأبي المسلم: كلاهما كان يفسح مكانا كبيراً للموت في حياته.

| في قصيدتك حضور صامت لعناصر الطبيعة والأدوات المنزلية والنباتات ...

|| قد يرجع هذا الحضور إلى كوني طفلة وحيدة بلا أقارب في مثل عمرها. هذه الوحدة دفعتني إلى التأمل في تفاصيل الحياة اليومية وفي تفاصيلي الخاصة أيضاً. أذكر أن أمي كانت تتركني ساعات طويلة في حديقة المنزل دون أن أشعر بالضجر...

حين كبرت، تحولت هذه التأملات إلى سعي للانبعاث أو الخلاص، إلى امل بعودة المشاعر النبيلة وحلم بإحياء الحياة...

| ما سر ولعك بالحضارة العربية الإسلامية ؟

|| الحرمان: في بيروت لم أتعلم العربية، لأنني كنت في المدرسة الفرنسية. وكنا ممنوعين من التكلم بالعربية. كان هدف فرنسا آنذاك إحلال الفرنسية محل العربية. تهميش الثقافة العربية حوّل العالم العربي في مخيلتي الطفلة إلى فردوس محرّم. لكنني تعلمت، مع الأيام، العامية في الرحلات والشوارع وزياراتي الدورية لدمشق.

| وماذاغن دمشق في شعرك ؟

|| كنا نقصدها أبي وأنا دون أمي. مما كان يدخلني وحيدة عالم الأب ولغته بفرعيها الرسمي حيث الحوار يدور عادة بالتركية، والعائلي حيث يدور الحديث بالعربية. وهكذا، شيئاً فشيئاً، أصبحت أمتلك عالمين متناقضين ومتكاملين في آن: في بيروت كنت طفلة مسيحية لها بحر تطل عليه عمارات عصرية، و في دمشق كان لي نهر وبيوت شرقية المعمار تسكنها نساء محجبات...

|هل لاحظت تكاملا ما بين هذين العالمين ؟

|| اكيد. كان هذا التكامل في داخلي، انا التي أعشق التاريخ، وأحلم بالتغيير الآتي. هذا لا يمنع أنني كنت احيانا اتعب من الترحال بين العالمين. وقد ظهر هذا التجاذب في شعري.

|كيف فتح لك الشعر افاق اهتمامات خلاقة اخرى كالرسم و الموسيقى والقصة؟

|| أنا كائن مائي. أضف الى ذلك أنني شعريا ربيبة المدرستين الاميريكية والعربية معا، أي انني مزدوجة وهذا واضح في شعري، وقد قادني أحيانا إلى محاولة عنيدة للجمع بين عناصر لا تقبل الجمع بسهولة.

فيما يخص الفن التشكيلي والقصة، كثير من الشعراء كانوا متعددي الاهتمام والموهبة: بول كلي مثلا كان رساما عملاقا، وعازف كمان ممتاز، بالإضافة إلى ممارسته النقد التشكيلي.

نحن العرب لا نقبل هذه التعددية بسهولة: نريد دائما ان نحد الانسان بمهنة واحدة تلتصق به من المهد الى اللحد. أنا أرفض هذا التخصص الأحمق المفروض من الخارج. فان جوخ كان رساما

عظيما، وكتب في الوقت ذاته باقة من رسائل الحب المذهلة.

|ما هو دور فلسطين في سعيك الى الخلاص كشاعرة؟

|| بدأت فلسطين لدي بشعور بالذنب: كنت في بيركلي عضوة في اتحاد الطلبة العرب. كان بيننا فلسطينيون من أسرة حنانيا و عراقيون و ليبيون...من خلال هذه الرابطة اكتشفت عمق المأساة الفلسطينية و الوحدة الثقافية العفوية بين العرب.

الواقع أن طفولتي في بيروت كانت تخفي عني ما يجري في فلسطين، ولم أسمع عن الموضوع إلا القليل اثناء زياراتي مع أبي لدمشق، هناك سمعت لأول مرة بوعد بلفور والهجرة اليهودية الى فلسطين.

| أخيرا، إيتيل عدنان، ما هو الشعر؟

|| الشعر ليس مجرد تعبير، بل لعله أسلوب بحث كالعلوم الطبيعية، أو طريقة لفهم العالم والطبيعة والسياسة. إنه لغة قريبة جدا من الفلسفة وإن تفوق عليها بحريته المطلقة. الشعر قادر على البدء من الصفر لأنه لا يقبل الخضوع لمنطق محدد. منطقه الوحيد هو الحرية. لهذا نعتبر نيتشيه شاعرا وفيلسوفا في آن...

الشعر الحقيقي يطرق باب الأساطير. يخترقها، وهو لا يترجم أبدا بالكلمات، بل يخترع دائما لغته الخاصة.

ترجم القصيدة عن الانكليزية، وأجرى الحوار: فايز ملص

محطات

| منتصف الستينات : حرب فيتنام تنشر إيتل قصيدتها »نزهة الفارس الوحيد« في مجلة شعر أميريكية مناهضة للحرب. ثم التحقت بحركة مناهضة الحرب وأسست شبكة من المثقفين الناشطين ضد تلك الحرب.

| في العام ١٩٦٧ نشرت أيتل قصيدة »يبوس«

| في العام ١٩٧٠ اقتربت الشاعرة من مجموعة »شعر اللغة« التي ضمت نخبة من شعراء الشاطئ الغربي »سان فرانسيسكو«. لإتيل عدنان مجموعتان شعريتان ترجمهما فايز ملص إلى العربية:

| قصائد الزيزفون (دار النهار بيروت عام ٢٠٠١)

| سماء بلا سماء (دار أمواج بيروت ١٩٩٧)

القوس والقيثارة

أوكتاڤيو باث

يذكر أوكتافيو باث في صفحة من الصفحات الأخيرة من كتاب «القوس والقيثارة»، أن إحدى صور هيراقليط كانت نقطة انطلاق هذا الكتاب.

«القيثارة التي تكرس الإنسان لتمنحه موقعا في هذا الكون، والقوس التي تطلقه إلى ما هو أبعد من ذاته». ولا ريب أن الصورة التي عناها الشاعر المكسيكي، واستوحى منها عنوان كتابه هي: «أن الأضداد تذوب في وحدة واحدة، في تناسق القوى المتقابلة كقوة القوس والقيثارة».

لم يكن اختيار باث لهاتين المفردتين عبثا، أو من قبيل المصادفة. يقول الناقد مانويل أولاثيا، الباحث في المعاني الكثيرة التي تتفرع من مفردتي «القوس» و«القيثارة»: «إن الجمع بين القوس والقيثارة يوحي بفيض من الإشارات إلى الشعر والموسيقى. فمفردة «القوس» تعني ذلك السلاح البدائي الذي تطلق منه السهام. ومن خلال القراءات المتعددة لهذا الكتاب نستشف بأن القوس هي النثر، أما المرمى، أو الهدف، فهو الشعر».

و«القوس» هي، أيضا، العصا التي نجرح بها أوتار بعض الآلات الموسيقية. أما «القيثارة» (Lira) فمن بين معانيها «آلة قديمة»، و«قطعة شعرية موزونة من خمسة أبيات»، أو هي «إيحاء

شعري».

شرع أوكتافيو باث في تأليف «القوس والقيثارة» في العام ١٩٥٣ إثر عودته إلى المكسيك، بعد الفترة التي قضاها في باريس بين العامين ١٩٤٥ و١٩٥٣. السنوات التي اقترب فيها من السوريالية، والوجودية، وشارك خلالها في الحوارات، والجلسات، التي يترأسها أندريه بريتون، في مقاهي باريس. ولئن كان أوكتافيو باث قد عثر في السوريالية على الوسيلة التي توحد بين الشعر والثورة المعرفية، فإن الوجودية أعانته على تأويل الحياة بمعناها وظرفيتها. لذلك سعى إلى المزاوجة بين كلا التيارين لترسيخ دفاعه عن الشعر.

صدر كتاب «القوس والقيثارة» في العام ١٩٥٦، وأعاد طباعته، وتنقيحه، في العام ١٩٦٧ بعد نجاح الوجودية في اقتحام الآداب الغربية، وتقويض الكثير من المفاهيم الكلاسيكية. وعلى الرغم من إيمان أوكتافيو باث بعبثية، ولا جدوى، أية محاولة لتعريف الشعر، إلا أنه سعى في هذا الكتاب إلى تفسير الظاهرة الشعرية تفسيرا منهجيا، وإضاءة مكونات القصيدة، ومفاصلها. إلى جانب ذلك، الكتاب في جوهره تجسيد لشاعرية باث وتأملاته في التيارات الجمالية التي سادت الشعر الأوربي الحديث، لا سيما تلك التي تميزت بأهميتها النقدية.

القصيدة

«اللغة»

لعل الثقة هي أول موقف اتخذه الإنسان إزاء اللغة، أي أن الدالة، والشيء المجسّد، كانا سيّان. وكان النحت يعد بديلا عن النموذج، وهو الصيغة الطقسية لاستنساخ الواقع، والقادرة على توليده. والكلام هو إعادة خلق الشيء المشار إليه. كما كان النطق الدقيق بالكلمات السحرية واحدا من الشروط الأولى لفاعلية تلك الكلمات.

أما الحاجة إلى الحفاظ على اللغة المقدسة، فهي التي تفسر لنا ولادة علم النحو في الهند الفيدية. لكن البشر، مع تعاقب القرون، تنبهوا إلى أن الهوة بين الأشياء ومسمّياتها كانت في ازدياد. وما أن انتفى الاعتقاد بالتطابق بين الشيء ودلالته، حتى استعادت اللغة استقلالها، وتكرّست مهمة الفكر الأولى في تثبيت معنى دقيق ووحيد للمفردات، وأمسى علم النحو أول حجر في علم المنطق. ومع ذلك، الكلمات تستعصي على التعريف، وما فتئت المعركة دائرة بين العلم واللغة.

بوسعنا أن نقصر تاريخ الإنسان على العلاقات القائمة بين الكلمات والفكر. فكل فترات الأزمات كانت تبدأ، أو تتصادف، مع نقد اللغة. وسرعان ما فقد الإيمان بفاعلية المفردة. يقول الشاعر» ملكت الجمال بين ركبتي وكان مريرا».

الجمال أم الكلمات؟

كلاهما: فالجمال لا يمكن الإحاطة به بلا كلمات. ومن الجرح نفسه تنزف الأشياء والكلمات. لقد مرت المجتمعات جميعها بتلك الأزمات في أسسها التي هي أيضا أزمة في معاني بعض الكلمات تحديدا. إلا أننا غالبا ما ننسى أن الإمبراطوريات والدول شأنها شأن كل الإبداعات البشرية الأخرى مشيدة من الكلمات، أي أنها أحداث كلامية.

في الكتاب الثالث عشر من «الحوليات» يسأل كونفوشيوس تسو لو قائلا: » ما الإجراء الأول الذي ستتخذه، إذا ما دعاك دوق ويي لإدارة شؤون بلاده ؟ أجابه المعلم: «إصلاح اللغة». نحن لا نعرف أين يبتدئ الشر، أفي الكلمات أم في الأشياء؟ ولكن عندما تفسد الكلمات وتفقد المعاني صوابها، فان معنى سلوكنا وتصرفاتنا سيتسم أيضا بعدم اليقين.

إن الأشياء ترتكز على أسمائها والعكس يصح. أما نيتشه فيستهل نقده الموجه إلى القيم بالتصدي إلى الكلمات: ما الذي تزمع حقا أن تقوله الفضيلة أو الحقيقة، أو العدالة؟ وعندما يكشف عن معنى بعض الكلمات المقدسة والراسخة، سيما تلك التي ينهض فوقها صرح الميتافيزيقيا الغربية، فانه ينسفها من الأساس. والنقد الفلسفي كله يبتدئ بتحليل اللغة.

إن الخطأ الذي تقع فيه كل فلسفة يعتمد على خضوعها الحتمي للكلمات. ويكاد الفلاسفة جميعا يؤكدون أن المفردات هي أدوات فظة، وعاجزة عن الإلمام بالواقع. إذن، هل يمكن أن تكون هناك فلسفة دونما كلمات؟ إن الرموز أيضا لغة، وحتى أكثرها تجريدا ونقاء، كما هو الشأن مع رموز علم المنطق وعلم الرياضيات. وفضلا عن ذلك، فالدلائل لابد من تفسيرها، ولا وسيلة لذلك سوى اللغة.

ولكن لنتخيل المستحيل: فلسفة لها لغة رمزية، أو رياضية، ولا إشارة فيها إلى الكلمات. وربما لا يكون للإنسان ومشكلاته ـ وهما الموضوع الجوهري في كل فلسفة ـ موضع فيها. إن الإنسان لا ينفصل عن الكلمات، وبدونها لا يمكن الإحاطة به. فالإنسان كائن من كلمات، والعكس يصح. أي إن كل فلسفة تفيد من الكلمات محكوم عليها بعبودية التاريخ، لأن الكلمات تولد وتموت كالبشر. وهكذا نجد الواقع الذي لا تستطيع الكلمات التعبير عنه، من جانب، ومن جانب آخر واقع الإنسان الذي لا يمكن التعبير عنه بغير الكلمات. لذلك، لابد لنا من إخضاع مزاعم اللغة إلى اختبار، سيما المسلمة الرئيسة، أعني التصور القائل بأن اللغة هي الموضوع.

وإذا كان كل موضوع، بصيغة ما، هو جزء من ذات معرفية ـ وهو الحد الحتمي للمعرفة، وفي الوقت نفسه الإمكانية الوحيدة للإطلاع ـ فما قولنا بشأن اللغة ؟ هنا تظهر الحدود بين الموضوع والذات مزعزعة. الكلمة هي الإنسان بذاته. فنحن خلقنا من كلمات وهي حقيقتنا الوحيدة، أو على الأقل، إنها الشهادة الوحيدة على حقيقتنا. لا فكر دونما لغة، ولا موضوع للمعرفة:

إن أول ما يفعله الإنسان إزاء الواقع هو تسميته وتعميده. وأما ما نجهله فهو ما لا اسم له. وكل تعليم يبدأ بتعلم الأسماء الحقيقية للأشياء وينتهي بوحي الكلمة: المفتاح الذي سيفتح لنا

أبواب المعرفة، أو الاعتراف بالجهل: الصمت، بل حتى الصمت ينبئ عن شيء لأنه مشبع بالدلائل. لا مهرب لنا من اللغة. حقا إن المختصين قادرون على فرز اللغة وتحويلها إلى موضوع، لكنه شيء مصطنع مجتث من عالمه الأصلي، إذ خلافا لما يحدث مع أي موضوع آخر في العلم، نجد أن الكلمات لا تعيش خارجنا. فنحن عالمها وهي عالمنا. وكي نأسر اللغة، ليس لنا من وسيلة سوى استخدامها. فشباك صيد اللغة مجدولة من الكلمات.

لا أزعم بهذا أن أنكر قيمة الدراسات اللغوية، لكن لا ينبغي لاكتشافات علم اللغة أن تجعلنا ننسى تحديداته، أي أن اللغة تهرب منا في حقيقتها الأخيرة. وهذه الحقيقة تكمن في كونها شيئا لا يتجزأ، ولا ينفصل عن الإنسان. فاللغة هي شرط وجوده، وليست شيئا، أو جهازا، أو نظاما تقليديا من الدلائل التي يمكن قبولها، أو نبذها. وفي هذا السياق، فإن دراسة اللغة تعد جزءا من أجزاء علم شامل للإنسان.

إن التوكيد على أن اللغة هي ملكية خاصة بالإنسان ليتناقض مع اعتقاد عريق. لنتذكر كيف كان يستفتح الكثير من الحكايات: » عندما كانت الحيوانات ناطقة... » ورغم ذلك، قد يبدو من الغرابة بمكان أن العلم في القرن الماضي قد أحيا هذا الاعتقاد. وما انفك الكثيرون يؤكدون أن نظم الاتصال الحيواني لا تختلف جوهريا عن تلك النظم التي يستخدمها الإنسان. كما أن بعضا من العلماء لا يعتقد أن الحديث عن لغة العصافير هو تشبيه مستهلك. والحق، ففي لغة الحيوانات نعثر على كلتا الملاحظتين اللتين تميزان الكلام: المعنى المختصر، وهذا صحيح، إلى المستوى الأكثر بدائية وفظاظة، والتفاهم. فصرخة الحيوان تشير إلى شيء ما، تقول شيئا، أي أن لها معنى. وهذا المعنى تلتقطه، أو لنقل، تفهمه الحيوانات الأخرى. والصراخ غير المترابط هذا يؤلف نظاما من الدلائل المشتركة ذات المعنى. ووظيفة الكلمات لا تفرق عن هذا. ولذلك، فما الكلام سوى تطور للغة الحيوان، ومن هنا يمكن دراسة المفردات كأي شيء آخر يدرسه علم الطبيعة.

ولعل أول عائق يمكنه اعتراض هذه الفكرة هو التعقيد الفريد الذي يتسم به الكلام البشري. أما العائق الثاني، فهو غياب الفكر المجرد في لغة الحيوان. وهذه فروق في الدرجة وليست في الجوهر. وما يدعوه مارشال أيربن بالوظيفة الثلاثية للمفردات يبدو لي أكثر حسما، إذ إن الكلمات تعين شيئا، أو تشير إليه: إنها أسماء. وهي كذلك إجابات غريزية أو عفوية لباعث مادي أو نفسي، كما في حال بعض أصوات التوجع، أو التأوه، وما شاكل، أو أسماء أصوات الطبيعة، وهي تجسيدات، أي دلائل ورموز. إن المعنى دال وانفعالي، وتجسيدي، وفي كل تعبير كلامي تظهر الوظائف الثلاث على مستويات مختلفة وبتكثيف متباين. وما من تجسيد يخلو من عناصر الإشارة والانفعال. والشيء نفسه ينبغي أن يقال عن الإشارة والانفعال، ولو أن الأمر يتعلق بعناصر لا ينفصل بعضها عن بعض، لأن الوظيفة الرمزية هي الأساس للوظيفتين الأخريين، وبغياب التجسيد لن تكون هناك إشارة:

فصوت كلمة (خبز) هو إشارة صائتة عن الشيء الذي تشير إليه، وبخلاف ذلك، فإن وظيفة

الإشارة لا يمكن أن تنجز، أي أن الإشارة هنا رمزية. وكذلك شأن الصرخة، فهي ليست رداً غريزيا على وضع خاص وحسب، بل إشارة يصدرها هذا الوضع من خلال تجسيد ما: كلمة، صوت. خلاصة القول: «إن جوهر اللغة هو تجسيد (Darstellung) أحد عناصر التجربة عن طريق عنصر آخر، العلاقة الثنائية بين الدالة أو الرمز والمدلول أو المرموز، ووعي هذه العلاقة».

وبعد توصيف الكلام البشري على هذا النحو، يسأل مارشال أيربن المختصين إذا كانت هذه الوظائف الثلاث تظهر في صراخ الحيوانات، كما تؤكد الغالبية العظمى من العلماء أن «السلم الصوتي لدى القردة هو «ذاتي» تماما، ويمكن أن يعبر عن الانفعالات فقط، ولكنه لا يعبر عن الأشياء أو لا يصفها أبدا». وهذا ينطبق على إيماءات الوجه والتعبيرات الجسدية الأخرى. والحق، أن في بعض صراخ الحيوانات مؤشرات واهية عن الإشارة ولكن لم يثبت وجود الوظيفة الرمزية أو التجسيدية في أي حالة من الأحوال. هكذا نلحظ أن هناك قطيعة بين اللغة البشرية، واللغة الحيوانية. فاللغة البشرية هي شيء مختلف جذريا عن التفاهم الحيواني والفروقات بين الاثنين هي من طراز نوعي، وليست كمية. ولذلك نجد أن اللغة شيء يقتصر على الإنسان.

يبدو أن الفرضيات الرامية إلى تفسير تشكل اللغة وتطورها، كالانتقال التدريجي من البسيط إلى المعقد، أصوات التعجب، والتأوه، والصراخ، أو أصوات الطبيعة، إلى التعبيرات الدالة لا تستند إلى أي قاعدة، لأن اللغات البدائية تطرح تعقيدات هائلة. وفي جميع اللغات القديمة ثمة كلمات تكون بذاتها جملا وصياغات كاملة. كما تؤكد دراسة اللغات البدائية ما تكشفه لنا الأنثروبولوجيا الحضارية: إن توغلنا في الماضي لا يعني أننا سنعثر، كما كان الاعتقاد سائدا في القرن التاسع عشر، على مجتمعات أكثر بساطة، بل مجتمعات ذات تعقيد محيّر. وقد يكون الانتقال من البسيط إلى المعقد واحدا من الثوابت في العلوم الطبيعية ولكنه ليس كذلك في علوم الحضارة. وعلى الرغم من أن فرضية الأصل الحيواني للغة تصطدم بصفة الدلالة العصية على الإيجاز، إلا أنها، بالمقابل، تمتلك أصالة هائلة تكفي لإدراج «اللغة في حيز الحركات التعبيرية». قبل اللغة، كان الإنسان يستخدم الإشارات، إيماءات، وحركات لها دلالاتها، وفيها تتوافر عناصر اللغة الثلاثة: الإشارة، والانفعال، والتجسيد. كان البشر يتحدثون بأيديهم، وإيماءات وجوههم، والصرخة تبلغ المعنى التجسيدي والدال عند توحدها بتلك الإيماءات. ولعل «البانتوميم» التقليدي والسحري كان أول لغة بشرية. فالحركات الجسدية التي تحكمها قوانين الفكر التماثلي تقلد وتعيد خلق الأشياء والأوضاع.

وأيا كان أصل الكلام، إلا أن المختصين، على ما يبدو، يتفقون على «الطبيعة الأسطورية، أساسا، لكل الكلمات وأشكال اللغة...» يؤكد العلم الحديث تأكيدا مذهلا فكرة هيردر والرومانسيين الألمان. ويبدو، بلا شك، أن اللغة والأسطورة عاشتا منذ البدء في ترابط لا ينفصم.. كلتاهما تعبران عن نزوع أساسي نحو التشكل من رموز، أي المبدأ المجازي، جذريا، الذي يكمن في داخل كل وظيفة ترميز. إذاً اللغة والأسطورة استعارتان فضفاضتان عن الواقع. فجوهر اللغة رمزي لأنه

يكمن في أن يجسد أحد عناصر الواقع عنصرا آخر، طبقا لما يحدث في كل الاستعارات. ويثبت العلم اعتقادا شائعا بين الشعراء في جميع العصور، ألا وهو أن اللغة هي الشعر في حالته الطبيعية. كل كلمة، أو مجموعة كلمات، هي استعارة.. وهي أيضا أداة سحرية تماما، شيء عرضة لأن يستحيل شيئا آخر ولتحويل كل ما يمس:

عندما تمس كلمة «شمس» كلمة «خبز»، فإنها تتحول فعلا إلى كوكب. والشمس بدورها تتحول إلى زاد مضيء. الكلمة رمز يبث رموزا، الإنسان إنسان بفضل اللغة وبفضل الاستعارة الأصلية التي منحته كينونته، والتي عزلته عن العالم الطبيعي. والإنسان كائن خلق نفسه عندما خلق اللغة، وبواسطتها أضحى استعارة عن نفسه.

والتوليد الدائم للصور وللأشكال الكلامية الإيقاعية ما هو إلا برهان على الصفة الرمزية للكلام وعلى طبيعته الشعرية، لأن اللغة ترمي تلقائيا إلى التجسد في استعارات. فالكلمات تصطدم يوميا ببعضها، وتلقي شررا معدنية، أو تؤلف ثنائيات فسفورية. والسماء الكلامية تعمر دونما انقطاع بكواكب جديدة. في كل يوم تزهر على سطح اللغة كلمات، وجمل ما برحت تقطر صمتا، وندى، بفضل القشور الباردة. وفي اللحظة عينها تتلاشى كلمات أخرى. فجأة، تكتسي أرض اللغة المنهكة، والبور، بزهور كلامية طارئة. مخلوقات مضيئة تسكن أدغال الكلام، بل هي، على نحو أدق، مخلوقات شرهة. وبين جنبات اللغة ثمة حرب أهلية بلا معسكر. الكل ضد الواحد، والواحد ضد الجميع.

أي كتلة هائلة، لا تكل الحركة، تتناسل بلا توقف، نشوى بذاتها!. وعلى شفاه الأطفال، والمجانين، والعلماء، والبلهاء، والعشاق، والمتوحدين، تورق صور، والعاب لغوية، وتعبيرات طالعة من العدم. تومض لحظة أو تأتلق، ثم تخبو. إنها مصنوعة من مادة قابلة للاشتعال. كلمات تحترق ما أن يمسها الخيال أو الفنتازيا، لكنها لا تقوى على الاحتفاظ بنارها. والكلام هو مادة القصيدة أو زادها، لكنه ليس القصيدة. والتمييز بين القصيدة وهذه التعبيرات الشعرية التي ابتكرها بالأمس، أو رددها منذ ألف عام، شعب ما برح يحتفظ بمعرفته التقليدية سليمة، إنما يكمن في الآتي: إن القصيدة هي محاولة لتخطي اللغة، والتعبيرات الشعرية، بالمقابل، تعيش بمستوى الكلام نفسه، وهي نتيجة لحركة الكلام على شفاه البشر. وما هي بإبداعات، بل أعمال. فالكلام، اللغة الاجتماعية، يتكثف، ويترابط، ويشمخ في القصيدة. والقصيدة لغة شامخة.

وهكذا، طالما أن لا أحد يؤيد أن يكون الشعب هو صاحب الملاحم الهوميروسية، فلا أحد، أيضا، يدافع عن فكرة القصيدة بوصفها إفرازا طبيعيا للغة. لقد قصد لوتريامون شيئا آخر حينما تنبأ بأن الشعر، يوما ما، سيكتبه الجميع. لا شيء أكثر إبهارا من هذا البرنامج. ولكن كما هو شأن أي نبوءة ثورية، فان الارتقاء إلى هذه الحالة المستقبلية من الشعر الكلي يفترض رجوعا إلى الزمن الأصلي. وهو في هذه الحالة عندما كان التكلم يعني الخلق، أي العودة إلى التطابق بين الاسم والمسمى. إن المسافة بين الكلمة والشيء الذي يرغمها، أو بعبارة أدق، الذي يرغم كل كلمة

على التحول إلى استعارة من ذلك الشيء الذي تحدده، هي نتيجة لمسافة أخرى، أي إن الإنسان، ما أن اكتسب وعيه بذاته، انفصل عن العالم الطبيعي وأمسى آخر في أحضان ذاته.

لا يمكن للكلمة أن تكون طبق الأصل عن الواقع الذي يسميها. فبين الإنسان وكينونته يقف وعيه ذاته، لأن الكلمة جسر يحاول الإنسان بوساطته أن ينقذ المسافة الفاصلة بينه وبين الواقع الخارجي. بيد أن هذه المسافة تشكل جزءا من الطبيعة البشرية، وبغية إذابتها، لا بد له من التنازل عن إنسانيته، إما بالرجوع إلى العالم الطبيعي، أو بتجاوز الحدود التي يفرضها عليه وضعه. وكلا الاغواءين النابضين على امتداد التاريخ كله يطرحان الآن بخصوصية أكبر إزاء الإنسان الحديث. من هنا، يتحرك الشعر المعاصر بين قطبين: فهو، من جانب، توكيد عميق للقيم السحرية سيكتبه، ومن جانب آخر، هاجس ثوري. وكلا الاتجاهين يعبران عن تمرد الإنسان على وضعه الخاص.

وبذلك، فان «تغيير الإنسان» يعني التخلي عن كونه إنسانا، أي الغوص أبدا في البراءة الحيوانية، والتحرر من وطأة التاريخ. لبلوغ الحالة الثانية، لا بد من تقويض مفردات العلاقة القديمة تقويضا لا يحدد فيه الوجود التاريخي الوعي، بل العكس. فالمحاولة الثورية تطرح كما لو أنها استعادة الوعي المستلب وكغزو يشنه، هذا الوعي المستعاد، على العالم التاريخي وعلى الطبيعة. وقد كان من شأن الوعي، بصفته صاحب القوانين التاريخية والاجتماعية، أن يحدد الوجود. عندئذ ربما كان الجنس البشري سيقوم بقفزته المميتة الثانية، لأنه بفضل القفزة الأولى هجر العالم الطبيعي، وكف عن كونه حيواناً، ووقف على قدميه، بمعنى أنه تأمل الطبيعة، وتأمل ذاته. وحينما أقدم على القفزة الثانية، فلعله كان سيعود إلى وحدته الأصلية، ولكن دون أن يفقد وعيه، بل كان سيجعل منه ركيزة حقا للطبيعة. ورغم أنها لم تكن المحاولة الأولى التي يقوم بها الإنسان لاستعادة وحدة وعيه ووجوده المفقودة، (السحر والتصوف والدين والفلسفة اقترحت، كلها، ولم تزل، طرقا أخرى)، إلا أن ميزتها تكمن في كونها طريقا مشرعة لكل البشر، وهي تعتبر نهاية للتاريخ، أو هي معنى التاريخ. وهنا لا بد من التساؤل:

ألا تبدو الكلمات فائضة، إذا ما استعدنا الوحدة الأساسية بين العالم والإنسان؟ فلعل نهاية الاغتراب، ستغدو أيضا نهاية اغتراب اللغة، وقد تؤول اليوتوبيا، شأنها شأن التصوف، إلى الصمت. على أية حال، أيا كان حكمنا على هذه الفكرة، فمن البديهي أن الالتحام أو التوحد بين الكلمة والشيء، بين الاسم والمسمى، يشترط تصالحا مسبقا بين الإنسان وذاته، وبينه وبين العالم. وما لم يحدث هذا التغيير، تبقى القصيدة واحدا من مصادر الإنسان المعدودة، لبلوغ ما وراء ذاته، للقياها كما هي على نحو عميق وأصيل. ولذلك لا يمكن الخلط بين فرقعة ما هو شعري، وبين المشاريع الأكثر جرأة وحسماً للشعر.

إن استحالة أن نعهد بالإبداع الشعري إلى ديناميكية اللغة البحتة، تتكرس ما أن ننتبه إلى انتفاء وجود قصيدة واحدة لا تتدخل فيها الإرادة المبدعة. نعم، إن اللغة شعر، وكل كلمة تخبئ

في داخلها شحنة استعارية معينة، قادرة على الانفجار، ما أن تمس النابض السري. إلا أن القوة المبدعة للكلمة تكمن في الإنسان الذي يتلفظ بها. فالإنسان يسيّر اللغة. ويبدو أن الفكرة التي يحملها المبدع، وهي السابقة اللازمة للقصيدة، تتعارض والاعتقاد بأن الشعر شيء يهرب من سيطرة الإرادة. كل شيء يعتمد على ما يقصد بالإرادة. لا بد لنا، أولاً، من أن نتخلى عن المفهوم الجامد لما يدعى القوى، مثلما تخلينا عن فكرة وجود روح ما. ولا يمكن الحديث عن قوى نفسية ـ الذاكرة، الإرادة، الخ ـ كأنها كيانات منفصلة ومستقلة، فالنفس كل لا يتجزأ. ولئن تعذر علينا رسم الحدود بين الجسد والروح، لن نتمكن من التمييز أين تنتهي الإرادة، وأين تبتدئ السلبية المحض. إن النفس تفصح عن نفسها إفصاحا تاما. وفي كل وظيفة نجد الوظائف الأخرى حاضرة. كما أن الغوص في حالات التلقي المطلق لا يشترط إلغاء المشيئة. ومن هنا تكتسب شهادة سان خوان دي لا كروث: «لا أرغب في شيء» قيمة سايكولوجية هائلة: فاللاشيء نفسه يغدو فاعلا بتأثير قوة الرغبة. تطرح لنا النيرفانا تشكيلة السلبية الفاعلة نفسها...الحركة هجوع. إن حالات السلبية، بدءا بتجربة الفراغ الداخلي، وانتهاء بنقيضها تجربة تضخم الكينونة، تشترط ممارسة إرادة حازمة على تحطيم الازدواجية بين الموضوع والذات. وممارس اليوغا الكامل هو من يجلس ساكنا في وضع ملائم «يرمق أرنبة أنفه بنظرة مسالمة»، كمن يملك زمام أمره، وينسى ذاته.

كلنا يعرف كم يصعب علينا بلوغ ضفاف الغفلة. فهذه التجربة تواجه النزعات السائدة في حضارتنا، وتقترح الغافل والمنطوي على ذاته، بل المنكمش، نموذجا إنسانيا. فالإنسان ساعة غفلته، ينكر العالم الحديث. وحينما يفعل ذلك، فإنه يقامر بكل شيء لقاء كل شيء، وقراره لا يختلف فكريا عن قرار المنتحر لتعطشه إلى بلوغ معرفة ما وراء الجانب الآخر من الحياة. يتساءل الغافل عما يوجد في الجانب الآخر من الليل والعقل. فالغفلة تعني الانجذاب نحو قفا هذا العالم. والإرادة لا تختفي بل هي، ببساطة، تغير اتجاهها:

بدلاً من أن تكون في خدمة القدرات التحليلية، فإنها تمنعها من أن تصادر الطاقة النفسية لأغراضها. وفقر قاموسنا السيكولوجي، والفلسفي في هذا السياق ليتناقض، وثراء التعبيرات والصور الشعرية. لنتذكر «الموسيقى الصامتة» لسان خوان، أو «الفراغ كمال» للاوتسي. فالحالات السلبية ما هي سوى تجارب في الصمت والعدم، بل لحظات إيجابية ومكتملة: من نواة الكينونة ينبجس دفق من الصور. تقول القصيدة الأزتيكية: «قلبي يتفتح أزهارا في هدأة الليل». والشلل الإرادي لا يهاجم سوى جزء من النفس. وخمول طرف ما يستثير حيوية طرف آخر، ويجعل تغلب المخيلة على النزعات التحليلية، والخطابية، والعقلانية ممكنا. فالإرادة المبدعة لا يمكن أن تختفي في أي حال من الأحوال، إذ بدونها تبقى أبواب التطابق مع الواقع موصدة قطعاً.

يبدأ الإبداع الشعري عنفاً يمارس ضد اللغة. وأول فعل في هذه العملية يكمن في استئصال الكلمات. فالشاعر يجتثها من أواصرها، وضروراتها المألوفة. أي أن الكلمات ما أن تنفصل عن عالم الكلام الهلامي، حتى تستحيل فريدة، كأنها ولدت في التو. أما الفعل الثاني فهو رجوع

الكلمة، أي أن تتحول القصيدة إلى موضوعة للمشاركة. ففي القصيدة تتصارع قوتان: قوة ارتقاء أو اقتلاع، تقتلع الكلمة من اللغة، وقوة جذب تجعلها تعود، لأن القصيدة إبداع أصيل وفريد، لكنها أيضا قراءة وإلقاء، أعني مشاركة. فالشاعر يبتدع القصيدة، والشعب بدوره، عندما يقرأها، يعيد إبداعها. إذ إن الشاعر والقارئ لحظتان لحقيقة واحدة تتناوبان على نحو دائري، وهي صفة لا تعوزها الدقة، ودورانها يولد الشرارة: القصيدة.

إن كلتا العمليتين، الانفصال والعودة، تقتضيان الاستناد إلى لغة مشتركة، لا الكلام الدارج أو الشعبي، كما يزعم الآن، بل لغة جماعة ما: مدينة، أمة، طبقة، مجموعة أو طائفة. لقد «نظمت القصائد الهوميرية بلغة أدبية مصطنعة، لم يسبق أن تحدث بها أحد من قبل» (الفونسو رييس). والنصوص الفذة في الأدب السنسكريتي، إنما تنتمي إلى لغة عصور لم يعد الناس يتحدثون بها، إلا قلة محدودة. وكانت شخصيات النبلاء في مسرح كاليداسا تتحدث بالسنسكريتية، والعامة تتحدث باللهجة البراكريتية. إذن، سواء أكانت اللغة التي يرتكز إليها الشاعر شعبية، أم قليلة التداول، فهي تتسم بملاحظتين،: أولاً أنها لغة حية وشائعة. نعم. أن يكون هناك رهط يستخدمها لنقل، وإدامة تجاربهم، وعواطفهم، وآمالهم وعقائدهم. لا يمكن لأحد أن يكتب بلغة ميتة، ما لم تكن تمرينا أدبيا (حينئذ لن يكون الأمر قصيدة، ما دامت القصيدة لا تتحقق على نحو متكامل إلا من خلال المشاركة: من دون القارئ يغدو العمل نصف عمل). ولغة الرياضيات والفيزياء أو أي علم آخر لا تقدم للشعر أي سند: فهي لغة شائعة لكنها ليست حية، إذ لا أحد يتغنى بالمعادلات. حقا إن التعريفات العلمية يمكن توظيفها في القصيدة (وقد استخدمها لوتريامون ببراعة). بيد أن ما يحدث في تلك اللحظة هو عملية تحول وتغيير في الإشارة، أي أن المعادلة العلمية تتخلى عن خدمة البرهان، بل هي ستعمل على تخريبه. والمزاح يعد واحدا من أمضى أسلحة الشعر.

لقد أسهمت الأساطير والقصائد الملحمية، لحظة اجتراح لغة الأمم الأوروبية، في خلق تلك الأمم نفسها. ورسخت أسسها على نحو عميق ـ أي أنها منحتها وعيها ذاتها. والحق يقال أن اللغة السارية استحالت، بفعل الشعر، إلى صور خرافية تتمتع بقيمة نموذجية: رولان، السِيد، آرثر، لانزروت، بارسيفال هم أبطال نموذجيون. والشيء عينه يقال، باستثناءات محدودة وحاسمة، عن الإبداعات الملحمية التي تتفق وظهور المجتمعات البرجوازية أي الروايات.

صحيح أن السمة الفارقة للعصر الحديث، من جانب وضع الشاعر الاجتماعي، هي مكانته الهامشية. فالشعر غذاء عجزت البرجوازية، بوصفها طبقة، عن هضمه. ومن هنا حاولت تدجينه المرة تلو الأخرى. ولكن، ما أن يتنازل شاعر، أو حركة شعرية ويرتضي الرجوع إلى النظام الاجتماعي، حتى يظهر إبداع جديد ليشكل، دون أن يقترح ذلك، نقدا ويثير أحيانا فضيحة. لقد تحول الشعر الحديث إلى زاد للمنشقين والمنفيين في العالم البرجوازي. والشعر المتمرد إنما ينتمي إلى مجتمع منشق. وحتى في هذه الحالة المتطرفة نجد أن العلاقة الحميمة التي تجمع بين اللغة

الاجتماعية والقصيدة لا تنقطع. فلغة الشاعر هي لغة قومه، أيا كانوا هؤلاء. وبين المرء والآخر تتأسس لعبة تأثير متبادلة: منظومة أوانٍ مستطرقة.

كانت لغة مالارميه لغة مبتدئين. وقراء الشعر الحديث إنما يربطهم مصير من التواطؤ ويؤلفون بينهم مجتمعا سرياً. غير أن اللافت للانتباه في أيامنا هذه هو كسر التوازن القلق، الذي كان قائما طوال القرن التاسع عشر. يبلغ شعر الطوائف غايته لأن التوتر لم يعد يطاق، أي إن لغة المجتمع تتدهور يوما فيوم إلى مستوى لهجة عامية جافة، يستخدمها التقنيون والصحفيون، وفي الطرف الآخر، تتحول القصيدة إلى ممارسة انتحارية. لقد بلغنا نهاية عملية ابتدأت في العصر الحديث.

حاول كثير من الشعراء المعاصرين الساعين وراء إنقاذ حاجز العدم، الذي يقابلهم به العالم الحديث، البحث عن المستمع المفقود، أي الذهاب إلى الشعب، ولكن لم يعد هناك شعب، بل جماهير منظمة. لذا، فإن» الذهاب إلى الشعب» يعني احتلال مكان بين «منظمي» الجماهير، إذ تحول الشاعر إلى موظف. وما برح هذا التحول مثيرا للدهشة. فقد كان شعراء الماضي قساوسة، أو أنبياء، سادة، أو عصاة، مهرجين، أو قدّيسين، كانوا خدما، أو متسولين. أما جعل المبدع موظفا كبيرا في «الجبهة الثقافية»، فإنما يعزى إلى الدولة البيروقراطية. بذلك أصبحت للشاعر «مكانة» في المجتمع. فهل يا ترى يمتلك الشعر هذه المكانة؟

وطالما أن الأيديولوجيات، وكل ما نطلق عليه تسمية أفكار، وآراء، يؤلف الشرائح الأكثر سطحية في الوعي، فإن الشعر يحيا في طبقات الكينونة الأكثر عمقا. والقصيدة تستمد مادتها من اللغة الحية لمجتمع ما، من خرافاته، من أحلامه، ومن عواطفه. أعني من خلجاته الأكثر سرية ونفوذا. فالقصيدة تؤسس الشعب ما دام الشاعر يعيد تشكيل تيار اللغة، وينهل من النبع الأصلي. وفي القصيدة يتواجه المجتمع مع أسس كينونته... ومع كلمته الأولى. وبتلفظه تلك الكلمة الأصلية، خلق الإنسان نفسه. لذا، فإن أخيل وأوديسيوس يفوقان كونهما محض رمزين للبطولة: إنهما المصير الإغريقي حين خلق نفسه. والقصيدة وسيلة بين هذا المجتمع، وذلك الذي يؤسسها. ولولا هوميروس، لما أضحى الشعب الإغريقي على ما هو عليه. ومن هنا، فان القصيدة تكشف لنا عن ماهيتنا وتدعونا إلى أن نكون ذلك الشيء الذي هو نحن.

الأحزاب السياسية الحديثة حوّلت الشاعر إلى مروّج دعايات، وبذلك حطت من قيمته. لأن المروّج ينشر بين «الجماهير» مفاهيم الزعماء، ومهمته تقوم على نقل توجيهات محددة من الأعلى إلى الأسفل. ومدى تأويله محدود جدا (فكما هو معروف، إن أي تحريف وإن كان إداريا مسألة خطرة). والشاعر، خلافا لذلك، يتحرك من الأسفل إلى الأعلى، من لغة مجتمعه إلى لغة القصيدة. والعمل يعود في الحال إلى مصادره ويغدو وسيلة للمشاركة. والعلاقة بين الشاعر وشعبه هي علاقة عضوية وعفوية. كل شيء يتعارض الآن وعملية إعادة الخلق الراسخة هذه، إذ إن الشعب ينشق إلى طبقات وفئات، ومن ثم يتحجر في تكتلات. وتستحيل اللغة الشائعة نظاما

من الصيغ. وحينما يقام حاجز بين الشاعر وبين وسائل الاتصال، يجد نفسه دونما لغة يستند إليها، والشعب بلا صور يتعرف إلى نفسه فيها. وهنا لابد من تقبل هذه الحالة بإخلاص. أما إذا هجر الشاعر منفاه ـ إمكانية التمرد الأصيل الوحيدة ـ فانه يهجر الشعر، وكذلك إمكانية أن يتحول هذا المنفى إلى مشاركة، حيث ينشب بين المروّج ومستمعيه خطأ مزدوج: فهو يظن أنه يتحدث بلغة الشعب، والشعب يظن أنه يصغي إلى لغة الشعر. كما أن وحدة المنصة بإيما ءاتها هي وحدة مطبقة لا رجعة فيها. حقا إنها وحدة لا مخرج منها، ولا مستقبل لها، وهي ليست وحدة من يشقى وحيدا للعثور على المفتمدة الشائعة.

يعتقد بعض الشعراء أن أي تحوير بسيط في المفردة كاف لمصالحة القصيدة مع لغة المجتمع. وسعى البعض الآخر إلى بعث الفولكلور، واستند آخرون إلى اللغة العامية. غير أن الفولكلور الذي يخزن في المتاحف، وفي مناطق منعزلة، لم يعد يشكل، منذ عصور خلت، لغة. إنما هو حالة فضول أو حنين. أما فيما يتعلق بالكلام المتهتك في المدن، فهذا ليس لغة، بل يشكل جزءا من شيء كان كلا متماسكا ومتناسقا. لغة المدينة تميل دائما إلى التحجر في صيغ و«شعارات»، وهي تعاني المصير ذاته، الذي يعانيه الفن الشعبي، الذي تحول إلى آلة صناعية، أو مصير الإنسان نفسه، الذي تحول من شخص إلى جمهور. واستغلال الفولكلور أو استخدام اللغة العامية، أو تضمين مقاطع لا شعرية، أو نثرية، على نحو متعمد داخل نص عالي التوتر هي توظيفات أدبية تصب في الاتجاه نفسه الذي سار فيه شعراء الماضي في توظيف لهجات مصطنعة.

وفي جميع حالاتها، تبقى إجراءات خاصة بما يسمى شعر الأقلية، شأنها شأن الصور الجغرافية لدى الشعراء «الميتافيزيقيين» الإنجليز، والإحالات الميثولوجية لشعراء عصر النهضة أو إقحام الهزل عند لوتريامون وجيري. إنها أحجار جمالية يرصع بها الشعر لإبراز أصالة الباقي، ووظيفتها لا تختلف عما ينطوي عليه استخدام مواد لا تنتمي تقليديا إلى عالم الرسم. لذا، لم تكن مقارنة «الأرض اليباب» بعملية «كولاج» من باب العبث. والشيء نفسه يمكن أن يقال عن قصائد أبولينير. فلهذا كله فاعلية شعرية، لكنه لا يزيد من عملية فهم العمل، لأن مصادر الفهم أخرى، وهي تكمن في مجموع اللغة والقيم. والشاعر الحديث لا يتحدث بلغة المجتمع، ولا يقترب من قيم الحضارة الراهنة. إن شعر عصرنا الراهن لا يمكن أن يهرب من الوحدة والتمرد، إلا من خلال تغيير المجتمع والإنسان نفسه، والشاعر المعاصر يمارس فعله على الأفراد والجماعات فقط. وربما تكمن فاعليته الراهنة وخصبه المستقبلي في هذا التحديد.

يؤكد المؤرخون أن عصور الأزمة والركود تنتج آليا شعرا منحطا. وهم بذلك يدينون الشعر المحكم المتفرد أو الصعب. وعلى النقيض من ذلك، فإن لحظات الارتقاء التاريخي تمتاز بفن الكمال الذي يكون في متناول المجتمع كله. فإذا كتبت القصيدة بما نطلق عليه لغة الجميع، لكنا إزاء فن ناضج. وهو فن من الواضح أنه عظيم، وغامض، ومتهافت في نظر القلة. ثمة بعض الصفات الثنائية التي تعبر عن هذه الازدواجية:

الفن الإنساني واللا إنساني، الشعبي، والنخبوي، الكلاسيكي، والرومانسي (أو الباروكي). وهذه تكاد تتزامن دوما مع أوج الأمة السياسي والعسكري. فما أن تمتلك الشعوب جيوشا جرارة، وقادة لا يعرفون الهزيمة، حتى يبرز الشعراء الأفذاذ. كما يؤكد مؤرخون آخرون أن العظمة الشعرية تحدث قبل ذلك ـ عندما تشحذ سيوف الجيوش ـ أو ربما بعد ذلك ـ عندما يستمرئ أحفاد الغزاة الغنائم. وهكذا ألف كل من راسين ولويس الرابع عشر، غارثيلاسو وكارلوس الخامس، شكسبير واليزابيث، ثنائيات متألقة انبهارا منهم بهذه الفكرة، مثلما ألّف كل من لويس غونغورا وفيليبه الرابع، وليكوفرون وتولوميو فيلادلفو ثنائيات أخرى معتمة وشفقية.

أما فيما يتعلق بغموض الأعمال، فلا بد من القول إن كل قصيدة تطرح في البدء صعوبات، لأن الإبداع الشعري يواجه دوما مقاومة كل ما هو خامل وأفقي. لقد عانى اسخيلوس من تهمة الغموض، وكان يوربيدس عرضة لكراهية مجايليه، واتهم بقلة الوضوح، وقيل عن غارثيلاسو إنه كان جافا ومتهتكا، وكوسموبوليتيا.

كما اتهم الرومانسيون بكونهم غامضين ومتهافتين. وتعرض الحداثويون إلى الانتقادات نفسها. والحق، فإن صعوبة أي عمل إنما تكمن في ما يأتي به من جديد، فالكلمات تبدي مقاومة حساسة ما أن تفصل عن وظائفها المعتادة، التي تلتقي في نظام يختلف عن نظام الكلام والخطاب. كل إبداع يطرح أخطاء. واللذة الشعرية لا تحدث دون القضاء على الصعوبات التي تشبه صعوبات الإبداع. كما أن المشاركة تتضمن نوعا من إعادة الإبداع لان القارئ يعيد خلق إشارات الشاعر وتجاربه. ومن جانب آخر، فإن عصور الأزمات والانحطاط الاجتماعي، كلها تبدو خصبة لدى الشعراء العظام. غونغورا وكيبيدو، رامبوولوترِيامون، دون وبليك، وميلفيل، وديكنسون. ولئن كنا سنقيم وزنا للمعيار التاريخي، فإن بو يعد تعبيرا عن الانحطاط للجنوبي، وروبن داريو تعبير عن أقصى تدهور في المجتمع الأمريكي الإسباني. وكيف لنا أن نفسر ليوباردي في ذروة الفساد الإيطالي، والرومانسيين الألمان في ألمانيا المدمرة تحت رحمة الجيوش النابليونية؟ إن جزءا من الشعر النبوي لدى العبرانيين يتزامن وعصور العبودية والفساد أو الانحطاط في بني إسرائيل. وكتب فيلون ومانريكه معا ما سمي «خريف العصر الوسيط». وما قولنا في «مجتمع الانتقال» الذي عاش فيه دانتي. وإسبانيا أيام الملك كارلوس الرابع التي خلقت غويا. كلا، إن الشعر ليس انعكاسا ميكانيكيا للتاريخ، فالعلاقات بينهما أكثر حذقا وتعقيدا. الشعر يتغير ولكنه لا يتقدم ولا يتدهور، بل إن المجتمعات هي التي تتدهور.

في الأزمات تنقطع الأواصر التي تجعل من المجتمع كلا عضويا أو تضعف. وفي زمن الأعياد تصاب بالشلل. في الحالة الأولى، يتشتت المجتمع، وفي الثانية يتحجر تحت وطأة حكم استبدادي يتخفى وراء قناع إمبراطوري، ويولد الفن الرسمي. غير أن لغة الأقوام والأقليات ملائمة للإبداع الشعري. وحالة إلغاء الطائفة تمنح كلماتها توترا وقيمة خاصتين بها. كل لغة مقدسة هي سرية. والعكس يصح، كل لغة سرية، دون استثناء ـ الذين يحيكون المؤامرات والدسائس ـ تقترن

بالمقدس. فالقصيدة المحكمة تستدعي عظمة الشعر وبؤس التاريخ. وقد كان غونغورا شاهدا على سلامة اللغة الإسبانية مثلما كان الدوق أوليفارس شاهدا على سقوط إمبراطورية. إن إعياء مجتمع ما لا يؤدي بالضرورة إلى انقراض الفنون، ولا يتسبب في صمت الشاعر، بل من الممكن أن يحدث العكس، أي أن يسبب ظهور شعراء وأعمال متفردة. وإذا برز شاعر فذ، أو حركة شعرية متمردة على قيم مجتمع معين، لا بد من الارتياب في أن هذا المجتمع، وليس الشعر، يعاني شرورا مستعصية. ويمكن قياس هذه الشرور إذا وضعنا في الحسبان ظرفين: غياب اللغة المشتركة، وصمم المجتمع أمام الغناء المتفرد. إن وحدة الشاعر تدلل على التدني الاجتماعي، واستمرار الإبداع على المستوى نفسه ينم عن تردي المستوى التاريخي. لذلك يبدو لنا، أحيانا، الشعراء الأكثر تعقيدا أطول قامة. وهذا خطأ في المنظور، فهم ليسوا أطول قامة، بل ببساطة إن العالم الذي يحيط بهم قصير القامة.

تستند القصيدة إلى لغة المجتمع، واللغة الشائعة. ولكن كيف يتحقق الانتقال، وما هو شأن الكلمات عندما تبارح مجالها الاجتماعي، وتتحول إلى كلمات قصيدة؟ فلاسفة وخطباء وأدباء ينتقون الكلمات: الفلاسفة بحسب معانيها، والآخرون بحسب فاعليتها الأخلاقية، والسيكولوجية، والأدبية. أما الشاعر فلا ينتقي كلماته. وحينما يقال إن شاعرا يبحث عن لغته، فهذا لا يعني انه يتنقل بين المكتبات، أو الأسواق، جامعا تعبيرات قديمة وحديثة، بل هو يتردد بين الكلمات التي تنتمي إليه فعلا، والتي كانت في داخله منذ البدء، وتلك التي اكتسبها من الكتب أو الشارع. وعندما يعثر الشاعر على كلمته فهو يتعرّف عليها، لقد كانت في داخله أصلا. وكان هو في داخلها. إن كلمة الشاعر تمتزج بكينونته. هو كلمته. وفي لحظة الإبداع يزهر في الوعي الجزء الأكثر سرية من ذاتنا. لأن الإبداع يكمن في إخراج عدد من الكلمات المقترنة بكينونتنا إلى الضوء، تلك الكلمات تحديدا وليس سواها. القصيدة تصنع من كلمات ضرورية لا تقبل الاستبدال. ولذلك يبدو من الصعوبة بمكان تصحيح عمل انتهينا منه. فكل تصحيح يعني ضمنا إعادة إبداع أو رجوع على خطواتنا صوب داخلنا. واستحالة ترجمة الشعر إنما تعزى إلى هذا الشرط. كل كلمة من كلمات القصيدة وحدها، ليس لها من مرادف. وحدها لا تسمح بزحزحتها، من المستحيل جرح مفردة دون أن تجرح القصيدة. ومن المستحيل أن تغير فارزة دون أن يتغير كل البناء. القصيدة كل شامل حي مصنوع من عناصر لا تستبدل بغيرها. والترجمة حقا لا يمكن أن تكون، في هذا السياق، سوى إعادة إبداع.

إن التوكيد على أن الشاعر لا يستخدم سوى الكلمات الكامنة أصلا في داخله، لا يفند ما قيل حول العلاقات القائمة بين القصيدة واللغة الشائعة. ولكي نمحو هذا الخطأ، حسبنا تذكر أن كل لغة هي عملية تفاهم بسبب طبيعتها نفسها. وكلمات الشاعر هي، أيضا، كلمات مجتمعه، وبخلافه لما أصبحت كلمات. كل كلمة تستلزم اثنين: المتحدث والمستمع. وعالم القصيدة الكلامي لم يشد من مفردات قاموسية، بل من مفردات المجتمع. ليس الشاعر إنسانا غنيا بالمفردات الميتة،

بل بالأصوات الحية. فاللغة الخاصة تعني اللغة العامة التي يستوحيها أو يصورها. كان أكبر الشعراء الهرمزيين يعرّف رسالة القصيدة على النحو التالي: «منح كلمات القبيلة معنى أكثر صفاء». وهذا صحيح، حتى في المعنى الأكثر سطحية للجملة أي قلب المعنى الاشتقاقي للمفردة، واغناء الكلمات كذلك. إن عددا هائلا من الأصوات التي تبدو لنا الآن شائعة، وعادية، ما هي إلا ابتكارات من أصول إيطالية واشتقاقات حديثة، ولاتينية، لخوان دي مينا وغارثيلاسو وغونغورا، فكلمات الشاعر هي أيضا كلمات القبيلة، أو أنها ستغدو كذلك ذات يوم. يحور الشاعر اللغة ويعيد إبداعها، وينقيها، ومن ثم يتقاسمها. لا بأس، ولكن أين تكمن عملية تنقية الكلمات هذه من الناحية الشعرية، وماذا يقصد بعضهم حينما يؤكد أن الكلمات ليست في خدمة الشاعر بل هو في خدمتها؟

إن الكلمات، والجمل، وحالات التعجب، التي تنتشلنا من الألم واللذة أو من أي إحساس آخر، هي محاولات لقصر اللغة على قيمتها العاطفية البحتة. والكلمات التي ينطق بها على هذا النحو تكف، بصرامة، عن كونها أدوات للعلاقة. يرى غروش أنها تعبيرات كلامية بالمعنى الدقيق للكلمة، ولكن ينقصها العنصر الطوعي والشخصي، وتفيض منها العفوية الآلية التي تولد فيها. فهي صيغ جاهزة يغيب عنها أي طابع للشخصي. ليس ضروريا أن نقبل حكم الفيلسوف الإيطالي كي نتنبه إلى أنها حتى في حالة تعلقها بتعبيرات، فإنها تفتقد إلى بعد لا غنى عنه: كونها وسائل للعلاقة. كل كلمة تشترط متحدثا. واقل ما يمكن أن يقال عن تلك التعبيرات والجمل التي نفرغ فيها آليا شحنة عاطفتنا، هو أن المتحدث فيها يكون قد تضاءل أو هو ممحو تقريبا. إن الكلمة تعاني من حالة بتر، وهي تلك التي يمارسها المستمع.

يقول بول فاليري في موضع ما: «إن القصيدة هي تطور لحالة تعجب». وبين التطور والتعجب ثمة توتر متناقض: ولعلني أضيف هنا أن هذا التوتر هو القصيدة. وإذا اختفى أحد التعبيرين، فإن القصيدة تعود إلى صيغ التعجب الآلية، وتتحول إلى إسهاب بليغ أو وصف أو نظرية. التطور لغة تبتدع ذاتها إزاء ذلك الواقع الخام، الذي لا يمكن التفوه به بالدقة التي يشير إليها التعجب. القصيدة هي الأذن التي تصغي إلى فم يقول ما لا يقوله التعجب. صرخة من الألم أو الفرح تشير إلى ما يجرحنا أو يفرحنا. تشير إليه ولكنها تخفيه. تقول «هو ذاك» ولا تقول «ما هو» أو«من هو». والواقع الذي يشير إليه التعجب يظل بلا اسم. إنه هناك، لا غائب، ولا حاضر، على وشك أن يظهر أو أن يتلاشى إلى الأبد. إنه حالة وشيكة. ولكن لوقع أي شيء؟ ليس التطور سؤالا، ولا جوابا، بل هو استدعاء. والقصيدة ـ الفم الذي يتحدث والأذن التي تصغي ـ ستغدو إيحاء بذلك الشيء الذي يشير إليه التعجب دون أن يسميه. وأقول إيحاء وليس تفسيراً، إذ لو كان التطور تفسيرا، لما أوحى به الواقع بل لفسره، وعانت اللغة، بدورها، من عملية بتر، أي لما عدنا نسمع، أو نرى بل نفهم فحسب.

ونقيضا لذلك، هناك استخدام اللغة لأغراض التبادل الفوري. حينذاك تتخلى الكلمات عن

معانيها الدقيقة وتفقد الكثير من قيمها التشكيلية، والسمعية، والانفعالية. لكن المتحدث لا يختفي بل على العكس، فهو يؤكد ذاته بإفراط. وما سيتضاءل ويرق هو الكلمة التي ستتحول إلى محض عملة للتبادل. وستزول أو تتناقص كل قيمها على حساب قيمة العلاقة.

في حالة التعجب، نجد أن الكلمة هي صرخة أطلقت إلى الفراغ أي ثمة استغناء عن المتحدث. وعندما تكون الكلمة أداة للفكر التجريدي، فإن المعنى يلتهم كل شيء: المستمع والمتعة الكلامية. وأما حين تكون وسيلة للتبادل، فإنها تؤول إلى الانحطاط. وفي الحالات الثلاث نجدها تختزل وتميل إلى التخصص. وسبب هذا البتر المشترك أن اللغة تصبح ذات جدوى لنا: أداة أو شيئاً. وكلما أفدنا من الكلمات، بترناها. بيد أن الشاعر لا يضعها في خدمته، بل هو خادمها. وحينما يخدمها، يعيدها إلى طبيعتها كاملة، ويجعلها تستعيد كينونتها. بفضل الشعر تسترد اللغة حالتها الأصلية. في المقام الأول، قيمها التشكيلية والصوتية التي يستخف بها الفكر عموما، ومن ثم قيمها العاطفية، وأخيرا الدلالية.

وتنقية اللغة، وهذه هي مهمة الشاعر، تعني أن نعيد إليها طبيعتها الأصلية. وهنا نمس واحدا من الموضوعات المركزية في هذه التأملات. إن الكلمة بذاتها هي تعددية في المعاني. ولكي تستعيد ـ بفعل الشعر ـ طبيعتها الأصلية: أي إمكانية أن يكون لها معنيان أو ثلاثة في أن واحد، فعلى ما يبدو أن القصيدة تنكر جوهر اللغة نفسه: المعنى والدلالة. قد يكون الشعر مشروعا تافها ومريعا في وقت واحد: أي مشروع يسلب الإنسان أروع ممتلكاته ـ اللغة ـ ليمنحه لقاء ذلك همهمة صوتية مبهمة! فما الذي تعنيه كلمات القصيدة وجملها، إذا كان لها من معنى يذكر؟

الإيقاع الشعري

تتداعى الكلمات كما لو أنها كائنات هوائية مستقلة تردد دوما «هذا والآخر»، وفي الوقت ذاته «ذلك وما وراءه». والفكر لا يستسلم، فهو يزمع قصرها، المرة تلو الأخرى، على قوانينها الخاصة مرغما على استخدامها. واللغة تتمرد، المرة تلو الأخرى، محطمة سدود النحو والقاموس. فالمعاجم والمصطلحات والقواعد هي أعمال كتب عليها ألا تنتهي البتة. اللغة في حركة دائمة، ولو أن الإنسان قلما يتنبه إلى هذا التغير الدائم بسبب وجوده وسط هذه الدوامة. من هنا، يؤكد علم القواعد، كما لو أنه شيء جامد، أن اللغة هي مجموعة من الأصوات، وأن هذه الأصوات تكوّن وحدة أبسط ألا وهي الخلية اللغوية.

والحق، فإن المفردة لا تأتي منفصلة أبدا، إذ لا أحد يتكلم بكلمات متفرقة. واللغة جزء لا يتجزأ، وهي لا تتشكل من حاصل جمع الأصوات، مثلما أن المجتمع لا يتشكل من مجموع الأفراد الذين يكونونه. لا يمكن لكلمة بمفردها أن تكون وحدة ذات معنى. فالكلمة المنفصلة لا تشكل بذاتها لغة، ولا تتابع الكلمات التي جمعتها الصدفة يشكل لغة، إذ لا بد من أن تترابط الإشارات والأصوات ترابطا ينطوي على معنى، ويتمكن من إيصاله كي تولد اللغة. كما أن

تعددية المعاني الكامنة في الكلمة المفردة تتحول في الجملة إلى اتجاه واحد وفريد، وإن كان لا يتصف دائما بالدقة، وأحادية المعنى. لذا، فإن ما يشكل أبسط وحدة كلامية هو الجملة أو الفقرة وليس الصوت. فالجملة هي كل مكتف بذاته، واللغة بأسرها تعيش فيها وكأنها في كون مصغر. وهي، على غرار الذرّة، جهاز لا يمكن عزله إلا بالعنف. فعلا، لا يمكن أن نفكك الجملة إلى كلمات إلا من خلال التحليل القواعدي. فاللغة كون مؤلف من وحدات ذات دلالة، أي من جمل.

حسبنا ملاحظة كيف يكتب أولئك الذين لم يمروا في حلقات التحليل القواعدي لنتثبت من حقيقة هذه التأكيدات. فالأطفال لا يستطيعون عزل الكلمات، لأن تعلم القواعد يبتدئ بتعليمهم تجزئة الجمل إلى كلمات، وهذه الكلمات إلى مقاطع وحروف. وهم لا يمتلكون وعي الكلمات، بل يمتلكون وعيا حيا جدا بالجمل: يفكرون ويتكلمون ويكتبون في متون لها معنى ولكن يصعب عليهم إدراك أن الجملة مصنوعة من الكلمات. ويبدي الذين بالكاد يعرفون الكتابة جميعا الميل نفسه. فهم حينما يكتبون، يجمعون المفردات أو يفرقونها حسب المصادفة أي إنهم لا يعلمون علم اليقين أين يبدأون، ولا أين ينتهون. وعلى النقيض من ذلك، يتوقف الأميون بدقة حينما يتكلمون، لأهمية ذلك، أي أنهم يفكرون في الجمل. ونحن كذلك ما أن ننسى أنفسنا أو نستفز ونكف عن امتلاك زمام أمرنا، تستعيد اللغة حقوقها وتجتمع كلمتان أو أكثر على الورقة، ليس بما يتفق وأصول القواعد بل امتثالا لما يمليه الفكر. وكلما شردنا بذهننا، تعاود اللغة الظهور بحالتها الطبيعية، حالة ما قبل القواعد. بوسعنا أن نستخلص أن هناك كلمات مفردة تكون بذاتها وحدات ذات معنى. وفي لغات بدائية معينة تبدو الكلمة هي هذه الوحدة. فأسماء الإشارة في بعض هذه اللغات لا تقتصر على الإشارة إلى هذا أو ذاك، بل إلى «هذا الواقف» أو «ذلك الذي يبدو قريبا إلى حد اللمس»، و«تلك الغائبة» و«هذا المرئي» الخ. بيد أن كل واحدة من هذه الكلمات هي جملة. وهكذا تكون الكلمة المفردة، حتى في اللغات الأكثر بساطة، لغة، بل إنما أسماء الإشارة هذه كلمات ـ جمل.

للقصيدة السمة المعقدة، نفسها، التي لا تتجزأ، التي تتسم بها اللغة وخليتها: الجملة. فالقصيدة كل مغلق على ذاته: أي أنها جملة أو مجموعة جمل تكون كلاً. والشاعر كسائر البشر الآخرين لا يعبر عن ذاته بكلمات مفردة، بل بوحدات متماسكة لا تقبل التجزئة. وخلية القصيدة: نواتها الأبسط هي الجملة الشعرية. إلا أن الفرق عما يحدث في النثر هو أن وحدة الجملة، ما يشكلها، ويجعلها كما هي ويصنع منها لغة، ليس هو المعنى أو الاتجاه الدلالي، بل الإيقاع. وهذه السمة المحيرة للجملة الشعرية سندرسها فيما بعد. ولكن مما لا غنى عنه، قبل ذلك، هو أن نوصف الصيغة التي تتحول فيها الجملة النثرية ـ الكلام الشائع ـ إلى جملة شعرية.

ليس بوسع أحد التملص من الإيمان بالقوة السحرية التي تتصف بها الكلمات. ولا يستثنى من ذلك حتى الذين لا يؤمنون بها. فالتحفظ إزاء اللغة هو موقف فكري. وفي لحظات معينة فقط نقيس الكلمات ونزنها، وما أن تمر هذه اللحظة حتى نعيد لها رصيدها. أما الثقة إزاء اللغة، فهي

الموقف العفوي والأصلي للإنسان، أي أن الأشياء هي اسمها. والإيمان بقوة الكلمات هو ذكرى مبهمة لمعتقداتنا الطاعنة في القدم: الطبيعة منتعشة الروح وكل شيء له حياته الخاصة. والكلمات التي هي بدائل العالم الموضوعي، منتعشة أيضا. واللغة شأنها شأن الكون هي عالم من النداءات والاستجابات، من المد والجزر، من التوحد والانفصال، ومن الشهيق والزفير. كلمات تتجاذب وأخرى تتنافر، وبعضها يستجيب لبعض. فالكلام هو مد من كائنات حية تحركها إيقاعات شبيهة بتلك التي تسير الأفلاك والنباتات.

إن كل من مارس الكتابة الآلية - إلام تبقى هذه المحاولة ممكنة؟ - يعرف تداعيات اللغة الغريبة والباهرة وقد تركت لتلقائيتها البحتة. استحضار واستدعاء. وكما يقول اندريه بريتون «إن الكلمات تمارس الحب». فشخصية لامعة كما هو شأن الفونسو رييس ينبه الشاعر المفرط في ثقته بإتقانه اللغة قائلا: «يوما ما ستتحالف الكلمات ضدك وستتمرد عليك في آن واحد معا...» ولكن لا ضرورة للاستعانة بمثل هذه الشهادات الأدبية، لأن الحلم والهذيان والتنويم المغناطيسي وحالات استرخاء الوعي الأخرى كلها تستحث تدفق الجمل. والتيار يبدو بلا نهاية: فجملة تفضي بنا إلى أخرى. يجرفنا نهر من الصور، نمس ضفاف الوجود الخالص ونتنبأ بحالة من الوحدة. من التوحد النهائي بكينونتنا وبكينونة العالم. فيتردد الوعي عاجزا عن وضع السدود في وجه المد. فجأة يصب كل شيء في الصورة النهائية، جدار ما يسد علينا المرور: فنقفل راجعين إلى الصمت.

إن الحالات المتناقضة - التوتر المتطرف للوعي، والشعور الحاد باللغة والحوارات التي تتصادم فيها الانتلجنسيا، وتتألق والقاعات الشفافة التي يتعدد فيها التأمل الباطني إلى ما لا نهاية - هي أيضا من العوامل المشجعة على الظهور المباغت لجمل تهوي من السماء - لا أحد استدعاها، بل هي أشبه بالعزاء ساعة السهر. وبعد إعمال العقل الذي يشق له طريقا، نبلغ منطقة متناسقة، ويغدو كل شيء سهلا، كل شيء استجابة ضمنية وإشارة متوقعة. ويساورنا شعور بأن الأفكار تكتسب قافيتها. آنئذ نستشف أن الفكر والجمل هي أيضا إيقاعات ونداءات وأصداء. فالتفكير يعني أن نعزف النغمة المضبوطة، أن نهتز ما أن تمسنا الموجة المضيئة. ويصبح للغضب والحماس والاستياء، أي كل ما يضعنا خارج ذواتنا، الميزة التحريرية نفسها، إذ تورق جمل مباغتة لها طاقة كهربية: «صعقته بنظرة». «يتطاير الشرر والشعاع من فمه» ...إن عنصر النار يسود هذه التعبيرات، فتندلع حالات القسم والقذع مثل شموس جريئة... وهناك لعن وكفر مما يجعل النظام الكوني يرتج. ومن ثم يأخذ الإنسان العجب من نفسه ويندم على ما بدر منه. والحق، أنه لم يكن هو بل «آخر» من تلفظ بتلك الجمل. قد كان «خارج ذاته». والحوارات الغرامية تظهر الطبيعة نفسها. لأن العشاق «ينتزعون الكلمات من أفواههم». كل شيء يتسق: حالات التوقف والتعجب والضحك والصمت. فالحوار شيء يتعدى كونه اتفاق: إنه اتساق. والعاشقان يشعران كما لو أنهما قافيتان سعيدتان ينطقهما فم لا مرئي.

اللغة هي الإنسان، لكنها شيء يفوق ذلك. هكذا يمكن أن تكون نقطة البداية لتقصي تلك

الخصوصيات المربكة للكلمات. غير أن الشاعر لا يتساءل كيف تصنع اللغة أو إن كانت هذه الديناميكية الحركية خاصة بها أم هي محض انعكاس. ومن خلال البراغماتية البريئة التي جاء بها المبدعون جميعا، يتحقق الشاعر من حدث ويستخدمه:

تأتي الكلمات وتتحد دون أن يستدعيها أحد. وحالات الالتقاء والانفصال هذه ليست وليدة المصادفة المحضة، أي أن هناك نظاما يحكم حالات التوافق والتنافر، إيقاعا يستقر في أعماق الظواهر الكلامية كلها. تلتقي الكلمات وتنفصل استجابة لمبادئ إيقاعية معينة. ولئن كانت اللغة حركة دائمة من الجمل والتداعيات الكلامية التي يحكمها إيقاع سري، فإن إعادة توليد مثل ذلك الإيقاع تمنحنا سلطة على الكلمات، إذ تحدو ديناميكية اللغة بالشاعر إلى خلق عالمه الكلامي باستخدام قوى التجاذب والتنافر نفسها. إذاً، الشاعر يبدع بواسطة التشابه. ونموذجه هو الإيقاع الذي يحرك كل لغة. والإيقاع مغناطيس حينما نخلقه من خلال الأوزان والقوافي والتجانس الاستهلالي وأساليب أخرى، فإنه يستدعي الكلمات. إن حالة العقم تعقبها حالة من الوفرة في الكلام، إذ ما أن تفتح المغاليق الداخلية حتى تنبع الكلمات مثل دفقات أو نوافير. تقول غابرييلا مسترال، ليست الصعوبة في العثور على القوافي، بل في تفادي الإفراط فيها. وجانب كبير من الإيقاع الشعري يكمن في هذا الاستخدام الطوعي للإيقاع بوصفه عاملا للجذب.

لا تختلف العملية الشعرية عن التعويذ، والشعوذة وأساليب السحر الأخرى. وموقف الشاعر شبيه جدا بموقف الساحر. كلاهما يستخدم مبدأ التشابه. وكلاهما يأتي بأشياء نفعية وغير مباشرة: لا يتساءلان ما اللغة أو ما الطبيعة، بل هما يفيدان منهما لأغراضهما الخاصة. ولن يصعب علينا أن نضيف ملاحظة أخرى: خلافا للفلاسفة والتقنيين والعلماء، يستخرج السحرة والشعراء قدراتهم من ذواتهم. ولا يعد كافيا أن يمتلكوا خلاصة من المعرفة لكي يقوموا بعملهم كما هو شأن عالم الفيزياء والسائق، إذ تستلزم كل عملية سحرية قوة داخلية يبلغها الساحر من خلال جهد تطهيري شاق. ومصادر القدرة السحرية مزدوجة: صيغ السحر وطرقه الأخرى، قوة الساحر النفسية، الدوزنة الروحية التي تسمح له بمطابقة إيقاعه مع الإيقاع الكوني. والشيء عينه يحدث مع الشاعر، إذ إن لغة القصيدة تكمن فيه ولا توحى إلا له فقط. , الإيحاء الشعري يشترط تنقيبا داخليا. تنقيب لا يشبه التأمل الباطني أو التحليل بأي شكل من الأشكال، بل هو يتجاوز كونه تنقيبا. إنه نشاط نفسي قادر على استثارة السلبية الملائمة لظهور الصور الشعرية.

غالبا ما يقارن الساحر بالمتمرد. والسحر الذي لا يزال يمارسه شخصه علينا نابع من كونه أول من قال لا للآلهة ونعم للإرادة البشرية. وحالات التمرد الأخرى كلها ـ تلك التي من خلالها أصبح الإنسان إنسانا ـ تنطلق من التمرد الأول هذا. ففي شخص الساحر ثمة توتر مأساوي نجده غائبا في رجل العلم أو الفيلسوف. هذان يخدمان المعرفة والآلهة والقوى الطبيعية في عالمهما ما هي إلا فرضيات وأفكار مجهولة. بينما الآلهة بالنسبة إلى الساحر ليست فرضيات ولا أفكار مجهولة مثلما هي لدى المؤمن حقائق لا بد من أن يركن إليها وأن يحبها، بل هي قدرات لا بد من إغوائها

وهزمها والسخرية منها. السحر مشروع خطير ضد المقدسات وهو إثبات للقدرة البشرية إزاء ما فوق الطبيعي. وما أن ينفصل الساحر عن القطيع البشري ويواجه الآلهة حتى يجد نفسه وحيدا. وفي هذه الوحدة تكمن عظمته وعقمه النهائي الذي يكاد يكون مستديما. فهي شهادة على قراره المأساوي، من جانب، وعلى كبريائه من جانب آخر. حقا إن كل سحر لا يصار إلى تجاوزه، أي لا يتحول إلى موهبة، إلى إحسان، يلتهم ذاته ومن ثم يؤول الأمر به إلى التهام خالقه. يرى الساحر البشر أدوات وقوى ونوى لطاقة نابضة. فإحدى طرق السحر تقوم على السيطرة الذاتية ومن ثم السيطرة على الآخرين. أمراء وملوك ورؤساء يحيطون أنفسهم بالسحرة والمنجمين، أسلاف المستشارين السياسيين. ووصفات القوة السحرية تحوي في داخلها على نحو قدري الطغيان وإخضاع البشر. إن تمرد الساحر هو تمرد مستوحد لأن جوهر النشاط السحري هو البحث عن القوة. وغالبا ما يشار إلى هذا التشابه بين السحر والتقنية، حتى أن بعضهم يظن أن السحر هو الأصل البعيد للتقنية. ومهما تكن واردة هذه الفرضية، من الواضح أن الملمح المميز للتقنية الحديثة ـ كما هو الأمر في السحر القديم ـ هو عبادة السلطة. وفي مواجهة الساحر ينهض بروميثيوس، الشخصية الأطول قامة التي ابتدعتها القريحة الغربية. لم يكن بروميثيوس ساحرا ولا فيلسوفا ولا عالما، بل كان بطلا، وسارق نار ومحسناً. والتمرد البروميثيوسي يجسد تمرد الجنس البشري. ففي وحدة البطل المغلول ينبض ضمنا الرجوع إلى عالم البشر. ووحدة الساحر هي وحدة بلا عودة وتمرده تمرد عقيم لأن سحره، أي البحث عن القوة من أجل القوة، يؤول به إلى تصفيته ذاته. وهذه هي مأساة المجتمع الحديث وليس سواها.

بالإمكان إدانة ازدواجية السحر على النحو الآتي: إن السحر، من جانب، يسعى إلى وضع الإنسان في علاقة حية مع الكون، وفي هذا المعنى، هو حالة من المشاركة العالمية، ومن جانب آخر، نجد أن ممارسة السحر لا تتضمن سوى البحث عن القوة. أما الغاية من ذلك، فهي سؤال لا يطرحه السحر ولا يستطيع الإجابة عنه دون التحول إلى شيء آخر: دين، فلسفة، إحسان. خلاصة القول، إن السحر هو مفهوم عن العالم لكنه ليس فكرة عن الإنسان. ومن هنا ضرورة أن يكون الساحر شخصا ممزقا بين اتصاله بالقوى الكونية وبين استحالة وصوله إلى الإنسان، خلا في حالة كونه واحدة من هذه القوى. إن السحر يؤكد الأخوة في الحياة، بمعنى أن تيارا واحدا يسري بين العالم، وينكرها بين البشر.

يلاحظ أن بعض الإبداعات الشعرية الحديثة مسكونة بالتوتر نفسه. ولعل أعمال مالارميه هي أرقى مثال على ذلك. فلم يحدث أن كانت الكلمات مشحونة ومكتملة بذاتها على هذا النحو، حتى أننا بالكاد نميزها مثلها مثل تلك الأزهار الاستوائية السوداء من فرط حمرتها. كل كلمة فيها تصيب بالدوار، وكذلك هو وضوحها. لكنه وضوح معدني: يعكسنا ويربكنا، دون أن ينعشنا أو يبعث فينا الحرارة. ولغة على هذا القدر من السمو كانت جديرة باختبار النار في المسرح، وكان يمكن أن تستهلك ذاتها وتنجز إنجازا تاما في المشهد حسب. هكذا تتجسد حقا. وهذا ما حاوله

مالارميه. فهو لم يخلف لنا مقاطع شعرية متنوعة فحسب وهى محاولات مسرحية، بل تأملات حول ذلك المسرح المستحيل والحلم. ولكن لا مسرح دونما كلمة شعرية مشتركة. وتوتر لغة مالارميه يتلاشى في الكلمة الشعرية نفسها. كما أن أسطورته لم تكن من باب الإحسان، لم يكن بروميثيوس الذي يهب البشر النار بل إيغيتور الذي يتأمل نفسه. ووضوحه ينتهي بإضرام النار فيه. السهم يرتد على صاحبه الذي أطلقه، حينما يكون الهدف هو صورتنا المتسائلة نفسها. لا تنبع عظمة مالارميه من محاولته خلق لغة هي البديل السحري للكون فحسب ـ مفهوم العمل الأدبي بوصفه الكون (كوسموس) ـ بل هي تحديد في وعي استحالة تحويل تلك اللغة إلى مسرح، إلى حوار مع الإنسان. وإذا كان هذا العمل لا يحل في المسرح، فليس أمامه من بديل سوى أن يصبه في صفحة بيضاء. ويتحول عمل السحر إلى انتحار. وعن طريق اللغة السحرية يبلغ الشاعر الفرنسي الصمت. بيد أن الصمت البشري مأهول بالكلام. كانت الأخت خوانا تقول: لا نصمت لأننا لم نعد نملك ما نقوله، بل لأننا لا نعرف كيف نقول كل ما رغبنا فيه. إن الصمت البشري هو سكوت ولذلك فهو اتصال ضمني ومعنى نابض. وصمت مالارميه ينبئنا بلا شيء، وفي هذا فرق عن لا شيء يقال. إنه الصمت الذي يسبق الصمت.

ليس الشاعر ساحراً، لكن مفهومه عن اللغة بوصفها (society of life) ـ كما يعرف كاسيرير رؤية الكون السحرية ـ يقربه من السحر. وعلى الرغم من أن القصيدة ليست بالسحر ولا التعويذ حين يكون الغرض منهما الشفاء أو إلحاق الأذى، فإن الشاعر يوقظ القوى الخفية في اللغة. وهو يسحر اللغة من خلال الإيقاع. كل صورة شعرية تستثير صورة أخرى. وبذلك تميز وظيفة الإيقاع السائدة القصيدة من بين الأشكال الأدبية الأخرى جميعا، فالقصيدة مجموعة من الجمل، وهي نظام كلامي قائم على الإيقاع.

لو قرعنا طبلا قرعا متساويا، فإن الإيقاع سيبدو لنا زمنا موزعا على نسب متكافئة. والتمثيل البياني لمثل هذا التجريد يمكن أن يكون سطرا من الفواصل: ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ ـ. كما ستعتمد الكثافة الإيقاعية على السرعة التي تهوي بها الضربات على الطبل. وفي الوقفات الأقصر يكون القرع مضاعف العنف. والتنويعات أيضا تعتمد على التشكيل بين الضربات والوقفات مثلا: ا ـ ـ ا ـ ا ـ ـ ا ـ ا ـ ـ ا ـ ا ـ ـ الخ ورغم قصره على هذا التخطيط، إلا إن الإيقاع يفوق كونه محض مقياس أو زمن موزع على نسب متساوية. إن تعاقب الضربات والوقفات يوحي بنوع من القصدية، شيء شبيه بالاتجاه. فالإيقاع يستثير نوعا من الترقب ومن الحنين. وانقطاعه يصيبنا بصدمة، كما لو أن شيئا ما ينكسر. أما إذا استمر، فإننا نترقب شيئا لن نفلح في تسميته. يولد الإيقاع فينا توفزا في الروح لا نقوى على تهدئته ما لم يطرأ «شيء». إنه يضعنا في حالة ترقب، فنشعر بأنه مضي صوب شيء ما، على الرغم من جهلنا بماهية هذا الشيء. وكل إيقاع هو إحساس بشيء. هكذا نجد أنه ليس مقياسا مفرغا من فحواه فقط، بل هو اتجاه ومعنى. كما أنه ليس مقياسا، بل زمن أصلي. والمقياس ليس زمنا، بل طريقة لحسابه. لقد أوضح هايدجر أن كل

مقياس هو «طريقة لجعل الزمن حاضرا». وما التقاويم والساعات إلا طرق لتسجيل خطواتنا. وهذا التقديم يتضمن اختصارا أو تجريدا للزمن الأصلي: فالساعة تقدم الزمن وبغية ذلك تقسمه نسبا متساوية تفتقر إلى الاتجاه. والوقت - الذي هو الإنسان نفسه، ولهذا نجده يمنح معنى لكل ما يمسه - هو سابق لهذا التقديم وهو الذي يجعله ممكنا.

إن الزمن لا يقيم خارجنا، وليس هو بالشيء الذي يمضي أمام أعيننا مثل عقارب الساعة: فنحن الزمن ونحن من يمضي وليست السنون. للزمن وجهته ومعناه لأنه نحن. والإيقاع يحقق عملية معاكسة لعملية الساعات والتقاويم، بمعنى أن الزمن يكف عن كونه مقياسا مجردا ويعود إلى ما هو عليه: شيء محدد له اتجاه. تدفق دائم ومضي أبدي إلى ما وراء الأشياء، لأن الزمن هو حالة تخط دائمة. جوهره قائم على «المزيد» ونفي هذا «المزيد». والزمن يؤكد المعنى توكيدا متناقضا: فهو يمتلك اتجاها - المضي إلى ما وراء الأشياء، دوما خارج ذاته - ولا يتوقف عن إنكار ذاته بوصفها اتجاها. يدمر ذاته وبذلك التدمير يكرر نفسه، لكن كل تكرار تغيير، أي أنه الشيء نفسه دائما وإنكار ذلك الشيء. وهكذا، فهو إطلاقا ليس مقياسا ولا تتابعا أجوف لا غير، إذ حينما ينتشر الإيقاع أمامنا، فان شيئا ما سيحدث له ألا وهو نحن أنفسنا. في الإيقاع هناك «مضي باتجاه» لا يمكن أن يتضح ما لم نوضح في الوقت نفسه ماهيتنا نحن. فليس الإيقاع بالمقياس ولا بالشيء الخارج عنا، بل نحن أنفسنا من يصب نفسه فيه وننطلق صوب «شيء». الإيقاع اتجاه ينبئ بـ «شيء». وهكذا لا يمكن فصل فحواه الكلامي والأيديولوجي. وما تقوله كلمات الشاعر إنما يقوله الإيقاع الذي تستند إليه تلك الكلمات، بل إن تلك الكلمات تنبثق على نحو طبيعي كما تنبثق الزهرة من الساق. ولا تختلف العلاقة بين الإيقاع والكلمة الشعرية عن تلك العلاقة التي تسود بين الرقص والإيقاع الموسيقي، لا يمكننا القول إن الإيقاع هو تمثيل صوتي للرقص، ولأن الرقص هو الترجمة الجسدية للإيقاع. فكل أنواع الرقص هي إيقاعات، وكل الإيقاعات هي رقص، وفي الرقص يكمن الإيقاع والعكس صحيح.

تثبت لنا طقوس وحكايات خرافية استحالة فصل الإيقاع عن اتجاهه، لأن الإيقاع كان إجراء سحريا له غاية مباشرة: أن يسحر ويحبس قوى معينة وتعاويذ أخرى. وقد أفاد كذلك في التخلي عن، أو على نحو أدق، في إعادة خلق خرافات معينة: ظهور الشيطان أو مجيء إله ما، نهاية زمان وبداية آخر. فهو بديل الإيقاع الكوني وهو قوة خلاقة بالمعنى الحرفي للكلمة، إذ كان قادرا على تحقيق كل ما يتمناه الإنسان:

هطول المطر ووفرة الصيد وموت العدو. وكان الرقص ينطوي على بذرة التمثيل. والرقص والبانتوميم [المحاكاة الصامتة] هما أيضا مسرح ومراسيم دينية أي أشياء طقسية. وكان الإيقاع طقسا كذلك. من ناحية أخرى، نحن نعرف أن الطقس والخرافة هما حقيقتان لا تنفصلان. لأننا في كل حكاية خرافية نكتشف أن الطقوس حاضرة، فالحكاية ما هي إلا ترجمة بالكلمات لمراسيم الطقوس، أي أن الخرافة تحكي أو تصف الطقس، والطقس يمنح الحكاية صفتها المعاصرة. ومن

خلال الرقص والاحتفال تتجسد الخرافة وتتكرر: يعود البطل ثانية ويهزم الشياطين، تكتسي الأرض بالخضرة ويظهر الوجه المشع المطمور، ويبعث الزمن الذي ينتهي ليبدأ دورته الجديدة. فالحكاية وتمثيلها لا يتجزءان. كلاهما يوجد في الإيقاع الذي هو مسرح ورقص وخرافة وحكاية واحتفال ديني، إذ إن الحقيقة المزدوجة للخرافة والطقوس تستند إلى الإيقاع الذي يحتويها. ويتجلى ثانية أن الإيقاع، بمعزل عن كونه قياسا أجوف ومجردا، لا يتجزأ عن مضمون محدد. وما يحدث مع الإيقاع الكلامي شيء مماثل، أي أن الجملة أو « الفكرة الشعرية » لا تحقق الإيقاع ولا الإيقاع يحققها، بل كلاهما سيان. إن الجملة ومعناها المحتمل ينبضان في الشعر. ولذلك ثمة أوزان بطولية وخفيفة وراقصة ومهيبة وفرحة وجنائزية.

ليس الإيقاع مقياسا، بل هو رؤية للعالم، تقاويم وأخلاق وسياسة وتقنية وفنون وفلسفات. خلاصة القول، إنها جميعا وكل ما نطلق عليه حضارة يمد جذوره في الإيقاع. فهو مصدر كل إبداعاتنا. إيقاعات ثنائية أو ثلاثية أو متعارضة أو دورية تغذي المؤسسات والعقائد والفنون والفلسفات. والتاريخ نفسه إيقاع. ويمكن اختصار كل حضارة إلى تطور إيقاع أساسي واحد. كان الصينيون القدامى يرون (و لعله من الأدق القول يسمعون) الكون تشكيلا دائريا من إيقاعين أي «مرة ين (Yin) ـ وأخرى يانغ (Yang) وهذا هو التاو (Tao) بعينه». والين واليانغ ليسا بفكرتين، في الأقل بالمعنى الغربي للكلمة مثلما يرى غارنيت ولا بالصوتين أو النوتتين فحسب، بل هما شعاران وصورتان تنطويان على تجسيد محدد للعالم. وهما مزودان بديناميكية خلاقة للحقائق. فالين واليانغ يتناوبان ومن خلال هذا التناوب يولدان الكل. وفي هذا الكل لم يحدث أن الغي شيء أو كان مصيره التجريد، كل جانب حاضر وحي دون أن يفقد خصوصياته. ين هو الشتاء، فصل النساء والبيت والظلال، ورمزه هو الباب المغلق والمخفي الذي ينضج في العتمة. ويانغ هو الضوء، الأعمال الزراعية، القنص وصيد الأسماك، الهواء الطلق، زمن الرجال المنفتح، الحر والبرد، الضوء والعتمة، «زمن الكمال وزمن الهرم: زمن مذكر وزمن مؤنث ـ جانب الغول وجانب الأفعى ـ هكذا هي الحياة». إن العالم نظام ثنائي من إيقاعات متعاكسة ومتناوبة ومتكاملة. فالإيقاع يحكم نمو النباتات والإمبراطوريات ومواسم الحصاد والمؤسسات، يترأس الأخلاق والأصول. وفسوق الأمراء يغير النظام الكوني، ولكن عفتهم أيضا تغيره في فترات معينة. إن اللياقة والحكومة الجيدة هما صيغتان إيقاعيتان شأنهما شأن الحب وتبدل المواسم. والإيقاع صورة حية عن الكون وتجسيد مرئي للشرعية الكونية: إي ين ـ إي يانغ، «مرة ين وأخرى يانغ: هذا هو التاو».

ليس الشعب الصيني بالشعب الوحيد الذي أحس العالم وحدة وانفصالا والتقاء إيقاعات، بل إن كل مفاهيم الإنسان الكوسمولوجية لتنبع من حدسه بإيقاع أصيل، وفي أعماق كل حضارة هناك موقف رئيس إزاء الحياة يتجلى كإيقاع من قبل أن يعبر عن نفسه في إبداعات دينية وجمالية وفلسفية. إنه الين واليانغ لدى الصينيين والإيقاع الرباعي لدى الأزتيك والثنائي لدى العبرانيين، أما الإغريق فهم يفهمون الكون صراعا وتشكيلا من الأضداد. وحضارتنا زاخرة

بالإيقاعات الثلاثية، بدءا بالمنطق والدين وانتهاء بالسياسة والطب كلها تبدو محكومة بعنصرين ينصهران ويتشرب بعضهما ببعض في وحدة واحدة: أب، أم، ابن، نظرية، نظرية مضادة، خلاصة، ملهاة ـ مسرحية، مأساة ـ جحيم ـ مطهر، سماء، أمزجة دموية وعضلية وعصبية، ذاكرة، إرادة، إدراك، ممالك معدنية ونباتية وحيوانية، أرستقراطية، ملكية، ديمقراطية... والمقام لا يسمح لنا بالتساؤل إذا كان الإيقاع تعبيرا عن المؤسسات الاجتماعية البدائية ونظام الإنتاج أو «قضايا» أخرى، أو خلافا لذلك، ما يطلق عليها البنى الاجتماعية ما هي إلا تعبيرات عن هذا الموقف الأول والعفوي للإنسان إزاء الواقع. وسؤال شبيه، لعله السؤال الجوهري في التأريخ، يتسم بالصفة المحيرة نفسها التي يتسم بها السؤال عن كينونة الإنسان،إذ يبدو أن تلك الكينونة لا سند لها ولا أساس، بل سواء أكانت منطلقة أم منتشرة، فهي كما يقال تقيم في لا منتهاها الخاص. ولئن كنا لا نستطيع الإجابة عن هذه المشكلة، ففي الأقل بوسعنا أن نؤكد أن الإيقاع جزء لا يتجزأ من وضعنا، أعني، أنه التعبير الأكثر بساطة وديمومة وقدما للفعل الحاسم الذي يجعل منا بشرا أي أن نكون وقتيين، فانين ومنطلقين أبدا صوب «شيء ما» وصوب «الآخر»: الموت، الله، الحبيبة وأشباهنا.

ما كان الحضور الدائم للأشكال الإيقاعية في كل التعبيرات الإنسانية إلا ليستثير الغواية ببناء فلسفة قائمة على الإيقاع، لكن لكل مجتمع إيقاعه الخاص، أو إذا توخينا: كل إيقاع هو موقف ومعنى وصورة عن العالم، صورة مختلفة وخاصة. ومثلما يتعذر اختزال الإيقاعات إلى محض مقياس موزع على أفضية متماثلة، لن يكون ممكنا تجريدها أو تحويلها إلى هياكل عقلانية. فلكل إيقاع رؤيته عن العالم. وهكذا يغدو الإيقاع العالمي الذي يتحدث عنه بعض الفلاسفة تجريدا بالكاد يمت بصلة إلى الإيقاع الأصلي خالق الصور والقصائد والأعمال الإبداعية. إن الإيقاع الذي هو صورة ومعنى وموقف عفوي يتخذه الإنسان إزاء الحياة لا يقيم خارجنا، بل هو نحن أنفسنا معبراً عنا. وهو الظرفية المحددة وحياة إنسانية لا تتكرر. والإيقاع الذي يفهمه دانتي والذي يسير الكواكب والأنفس اسمه الحب، بينما يسمع لاو تسو وتشوانغ تسه إيقاعا آخر صنع من أضداد نسبية، في حين يستشعره هيراقليط حربا. وهذه الإيقاعات جميعا لا يمكن اختصارها إلى وحدة دون أن يتسامى، في الوقت نفسه، فحوى كل واحد منها، إذ إن الإيقاع ليس فلسفة، بل صورة عن العالم أي هو أساس كل الفلسفات.

لكل حضارة تقويمان، أحدهما يحكم الحياة اليومية والنشاطات الدنيوية والآخر يحكم المواسم المقدسة والطقوس والأعياد. والتقويم الأول يكمن في تقسيم الوقت إلى نسب متكافئة: ساعات، أيام، أشهر، سنوات. وأيا كان النظام المعتمد في قياس الزمن فهو تعاقب كمي لنسب متجانسة. وخلافا لذلك، نلاحظ كسرا في الاستمرارية في التقويم المقدس. أما التأريخ الأسطوري فيحدث حينما تترابط سلسلة من الظروف كي تعيد وقوع الحدث. والتاريخ المقدس، خلافا للتاريخ الدنيوي، ليس مقياسا، بل حقيقة حية مشحونة بقوى ما فوق طبيعية تجسدها في أمكنة معينة

وفي التمثيل الدنيوي للزمن. فالأول من كانون الثاني يعقب بالضرورة الحادي والثلاثين من كانون الأول. أما في التقويم الديني، فمن الممكن جدا أن يحدث ألا يعقب الزمن الجديد الزمن القديم. لقد عاشت الحضارات قاطبة رعب «نهاية الزمن». من هنا كان وجود «طقوس الدخول والخروج». كما كانت طقوس النار بين قدامى المكسيكيين التي يحتفل بها في نهاية كل عام وبالأخص عند انتهاء دورة الـ ٥٢ عاما، لا ترمي إلا لاستثارة قدوم الزمن الجديد. وما أن تضرم النيران في رابية النجمة حتى يضاء وادي المكسيك الذي يبقى غارقا برمته في الظلام حتى ذلك الحين. مرة أخرى تتجسد الأسطورة والزمن كذلك ـ الزمن الذي هو خالق الحياة وليس محض تعاقب أجوف ـ وقد أعيد خلقه. ربما كانت الحياة تدوم حتى ينفد ذلك الزمن بدوره. ولعل فكرة «دفن الزمن» هي المثال التشكيلي المثير للإعجاب عن هذا المفهوم. ذلك النصب الحجري الصغير الموجود في المتحف الأنثروبولوجي في المكسيك، حيث دلائل الزمن القديم محاطة بالجماجم، بمعنى أن الزمن الجديد ينبعث من بقاياها. بيد أن انبعاثه ليس قدريا، إذ تشير بعض الأساطير من مثل أسطورة غريال إلى صمود الزمن القديم الذي يجاهد كي لا يموت، كي لا يمضي: فيعم اليباب وتذوي الحقول وتصاب النساء بالعقم ويتولى الشيوخ زمام الحكم. أما «طقوس الخروج» التي تكمن غالبا في تدخل البطل الشاب المخلص، فهي ترغم الزمن القديم على التنحي لقدوم سلفه.

إذا لم يدرج التاريخ الأسطوري في التعاقب الخالص، ففي أي زمن يجري إذن؟ أما الإجابة التي تقدمها لنا الحكايات: «كان يا ما كان هناك ملك...» إن الأسطورة لا تقع في تأريخ محدد، بل في «كان يا ما كان» وهي العقدة التي يتضافر فيها الزمان والمكان. الأسطورة هي ماض وهي مستقبل أيضا. إذن، فالمنطقة المؤقتة التي تقع فيها الأساطير ليست هي الأمس الذي لا يمكن إصلاحه والحاسم لكل نشاط إنساني، إنما هي ماض مثقل بالاحتمالات وعرضة لأن يغدو راهنا. تحدث الأسطورة في زمان نموذجي، زمان نموذجي قادر على معاودة التجسد. فالتقويم المقدس إيقاعي لأنه نموذجي. والأسطورة ماض، بل مستقبل على أهبة الاستعداد لأن يتحقق في حاضر. إننا نجد في مفهومنا اليومي عن الزمن، أن هذا الزمن هو حاضر يتجه صوب المستقبل لكنه يصب قدريا في الماضي. غير أن التقويم الدنيوي يغلق الأبواب في أوجهنا لبلوغ الزمن الأصلي، ذلك الزمن الذي تتعانق فيه الأزمنة الماضية والقادمة كلها في الحاضر وفي حضور تام. والتأريخ الأسطوري يجعلنا نستشف حاضرا يجدل الماضي بالمستقبل. هكذا تضم الأسطورة الحياة البشرية شاملة: من خلال الإيقاع تحدّث الماضي النموذجي، الماضي الكامن في مستقبل متأهب للتجسد في حاضر لا أبعد منه عن مفهومنا اليومي عن الزمن. نحن نتشبث في حياتنا بالتجسيد التوقيتي للزمن، على الرغم من أننا نتحدث عن «زمن شؤم» و«زمن خير»، ومن أننا نودع في الحادي والثلاثين من كانون الأول العام القديم ونحتفي بمقدم العام الجديد. ولا يعيقنا أي من هذه المواقف ـ بقايا المفهوم القديم عن الزمن ـ عن اقتلاع كل يوم ورقة من التقويم وعن معرفة الوقت في الساعة. و«زمننا الخير» لا ينطلق من التعاقب، إذ بوسعنا أن نتحسر على الماضي، الذي

عهدناه خيرا من الحاضر، لكننا نعرف أن الماضي لا يعود. إن «زمننا الخير» يموت الميتة نفسها التي تشترك فيها الأزمنة جميعا: إنه تعاقب. وعلى النقيض من ذلك، فالتاريخ الأسطوري لا يموت بل يتكرر ويتجسد. وهكذا نجد أن ما يميز الزمن الأسطوري عن كل تجسيد آخر للزمن هو كونه نموذجا، والماضي المعرض دوما لكي يكون اليوم. فالأسطورة حقيقة عائمة مستعدة أبدا للتجسد ولمعاودة الكينونة.

والآن تتحدد وظيفة الإيقاع بوضوح أكبر وتعود الأسطورة بفعل التكرار الإيقاعي. يلاحظ كل من هبرت وموس، في دراستهما الكلاسيكية عن هذا الموضوع، السمة المتقطعة في التقويم المقدس، ويريان في الإيقاع السحري أصل هذا التقطع: «إن التجسيد الأسطوري للزمن هو إيقاعي في جوهره، لأن التقويم بالنسبة إلى الدين والسحر لا يرمي إلى قياس الزمن، بل ضبط إيقاعه». ومن البديهي أن المسألة لا تتعلق بـ «ضبط إيقاع» ـ وهو العيب الوضعي لهذين الكاتبين ـ بل بالعودة إلى الزمن الأصلي. إن التكرار الإيقاعي هو استحضار واستدعاء للزمن الأصلي، بل على نحو أكثر دقة، هو إعادة خلق الزمن النموذجي. ليست كل الأساطير قصائد، لكن كل قصيدة أسطورة. وكما في الأسطورة، يشهد الزمن اليومي في القصيدة تحولا، أي يكف عن كونه تعاقبا متجانسا وأجوف، ليتحول إلى أسطورة. وسواء أكانت القصيدة مأساة أو ملحمة أو أغنية فهي ترمي إلى تكرار وإعادة خلق «اللحظة»، الحدث أو مجموعة من الأحداث التي تبدو نموذجية على نحو ما. فزمن القصيدة مختلف عن الزمن التوقيتي. وكما تقول العامة: «إن ما حدث، حدث». أما بالنسبة إلى الشاعر، فإن ما حدث سيعود ليكون وليتجسد. إن الشاعر، كما يقول القنطورس كيرون لفاوست: «ليس مقيدا بالزمن». فيجيبه فاوست: «خارج الزمن عثر أخيل على هيلانة».

أكان خارج الزمن؟ بل بالأحرى إنه كان في الزمن الأصلي. وحتى في الروايات التاريخية والروايات ذات الموضوعات المعاصرة، ينطلق زمن الحكاية من التعاقب. إن الماضي والحاضر في الروايات ليس ماضي التاريخ ولا حاضره، ولا هو ماضي التحقيق الصحفي. أي ليس هو ما كان وما يكون، بل ما يصنع وما يخلق الآن. إنه ماض يعاد توليده وتجسيده بطريقتين: في لحظة الإبداع الشعري، ومن ثم كإعادة إبداع حينما يحيي القارئ صور الشاعر ويستدعي ثانية ذلك الماضي الذي يعود. فالقصيدة هي الزمن النموذجي الذي يغدو حاضرا ما أن تردد الشفاه جمله الإيقاعية. وتلك الجمل الإيقاعية هي ما ندعوه الأبيات الشعرية، ووظيفتها هي إعادة خلق الزمن.

عند الحديث عن أصل الشعر: «عموما، يبدو أننا نجد سببين خاصين وراء أصل الشعر وكلاهما طبيعي: أولاً، إن النسخ بصيغة التقليد لدى البشر كان أمرا مقترنا منذ طفولتهم بالطبيعة، وفي هذا سر تميزهم عن باقي الحيوانات، أي أن الإنسان يتفوق على سائر الحيوانات من ناحية التقليد، وهو يبدأ خطواته الأولى في التعلم عن طريق التقليد. ثانيا، إن البشر جميعا

يستمتعون بعمليات النسخ القائمة على التقليد. ثم يضيف لاحقا أن الهدف الخاص من عملية النسخ التقليدي هذه هو التأمل من حيث التشابه أو المقارنة، أي أن المقارنة هي أداة الشعر الرئيسة، فمن خلال الصورة ـ التي تقرب الأشياء المتباعدة والمتناقضة وتجعلها متشابهة ـ يستطيع الشاعر أن يقول إن هذا الشيء شبيه بذاك. لقد عانى فن الشعر لأرسطو من انتقادات جمة. وخلافا لما يمكن أن يشعر به أحدنا بسبب من تفكيره الغريزي، فإن ما يبدو لنا قاصرا، ليس هو مفهوم النسخ التقليدي فحسب، بل فكرته عن الاستعارة ولا سيما تصوره عن الطبيعة.

يشرح غارثيا باكا في المقدمة التي وضعها لـ (فن الشعر)، أن «التقليد لا يعني نسخ الأصل، بل هو كل عمل يقوم أثره على خلق حضور ما». وأثر مثل هذا التقليد «الذي لا ينسخ الشيء نسخا حرفيا سيغدو هو الموضوع الأصلي الذي لم تسبق رؤيته أو السماع به مثل سمفونية أو سوناتا». ولكن، من أين يستخرج الشاعر هذه الأشياء التي لم يسبق أن رآها أحد أو سمع بها؟ يجد الشاعر، شأنه شأن الإغريق جميعا، في الطبيعة نموذجه ومثاله ومصدر إلهامه. وبوسعنا أن نصف الفن الإغريقي بفن طبيعي لسبب يفوق ما جاء به زولا وتلامذته. حسن إذن، إن مفهومنا عن الطبيعة هو واحد من الأشياء التي تميزنا عن الإغريق، لأننا لا نعرف كيفيتها ولا هيأتها، إن كانت لها هيأة. فالطبيعة لم تعد شيئا له روح أو كلا عضويا له شكل، بل لم تعد حتى موضوعا، لأن فكرة الموضوع نفسها فقدت مضمونها القديم. ولئن كان تصور الباعث محظورا، فكيف لا يسري هذا الحظر على فكرة الطبيعة ببواعثها الأربعة أيضا؟ وفضلا عن ذلك، نحن لا نعرف أين تنتهي الطبيعة وأين يبدأ ما هو بشري، فمنذ قرون، تخلى الإنسان عن كونه كائنا طبيعيا. بعضهم يفهمه على أنه مجموعة من النبضات والانعكاسات، أي حيوانا راقيا. وعمل آخرون على تحويل هذا الحيوان إلى سلسلة من الاستجابات لحوافز معطاة، أي إلى كيان سلوكه متوقع وردود أفعاله لا تختلف عن ردود أفعال أي جهاز: فبحسب علم الأتمتة، يمكن تسيير الإنسان كالآلة. وفي الطرف المقابل، هناك من يرى فينا كائنات تاريخية لا استمرارية لنا سوى استمرارية التغيير. ليس هذا كل شيء. فخلافا لما كان يحدث بين الإغريق، نجد أن الطبيعة والتأريخ كلاهما مصطلحان غير متطابقين. وإذا كان الإنسان حيوانا أو آلة، فأنا لا أرى كيف يمكن أن يغدو كيانا سياسيا، ما لم تختصر السياسة إلى فرع من فروع علم الأحياء أو علم الفيزياء. ونقيضا لذلك، لو كان كائنا تاريخيا، فلن يكون طبيعيا ولا ميكانيكيا. إذن ـ كما يلاحظ بجدارة غارثيا باكا ـ ما يبدو لنا غريبا أو قد عفا عليه الزمن ليس هو فن الشعر الأرسطوي، بل انطولوجيته. والطبيعة لا يمكن أن تكون نموذجا لنا لأن التعبير قد فقد كل مضمونه.

لا تبدو فكرة أرسطو عن الاستعارة أقل إقناعا. فأرسطو يرى أن الشعر يشغل مكانا وسطا بين التاريخ والفلسفة: التأريخ يسود الأحداث والفلسفة تهيمن على عالم الضرورة. وبين كلا الطرفين يطرح الشعر نفسه صيغة تمنٍ. يقول غارثيا باكا: «ليست مهمة الشاعر أن يروي الأشياء مثلما حدثت، بل مثلما كنا نتمنى أنْ تحدث». إن مملكة الشاعر هي «ليت»، والشاعر هو «رجل

الأمنيات». والحق، إن الشعر أمنية، ولكن تلك الأمنية لا تقترن بالممكن ولا بالمعقول. ليست الصورة هي «المستحيل اللامعقول» أو أمنية المستحيلات، بل إن الشعر هو جوع إلى الواقع. فالأمنية تتطلع دوما إلى إلغاء المسافات، كما نلاحظ ذلك بامتياز في الأمنية، أي الاندفاع العشقي. والصورة هي الجسر الذي تمده الأمنية بين الإنسان وبين الواقع. إن عالم التمني هو عالم الصورة بمقارنة أوجه التشابه وأداة هذا العالم الرئيسة هي كلمة «مثل»: هذا مثل ذاك. لكن ثمة استعارة أخرى تلغي «مثل» وتقول هذا هو ذاك. وفي الأمنية يدخل حيز الفعل، أي أنها لا تقارن ولا تبين أوجه الشبه وإنما تكشف بل تستفز ماهية الأشياء الأخيرة التي كانت تبدو لنا غير قابلة للاختصار.

إذاً، بأي معنى تبدو لنا فكرة أرسطو حقيقية؟ بمعنى كون الشعر عملية نسخ قائمة على التقليد، إذا ما فهمنا من هذا أن الشاعر إنما يعيد خلق صيغ المثال بالمفهوم الأقدم للكلمة، أي النماذج والأساطير. وحتى عندما يعيد الشاعر الوجداني خلق تجربته، فهو يستحضر ماضيا أساسه مستقبل. لسنا نؤكد من باب المفارقة أن الشاعر، شأنه شأن الأطفال والبدائيين أو باختصار كل البشر حينما يطلقون العنان إلى ميلهم الأعمق والأكثر طبيعية، هو مقلد بالحرفة. وهذا التقليد هو خلق أصيل: استحضار وبعث وإعادة خلق شيء قائم في أصل الأزمنة وفي قرارة كل إنسان. شيء يمتزج بالزمن وبنا، فريد لا مثيل له لأنه ملك الجميع. إن الإيقاع الشعري هو تحديث ذلك الماضي المستقبل الحاضر، أي نحن أنفسنا. والجملة الشعرية هي زمن حي ومحدد: إيقاع وزمن أصيل يعيد خلق نفسه على الدوام. إعادة ولادة وموت دائمين وولادة ثانية. وبفضل الإيقاع نبلغ وحدة الجملة التي تتحقق في النثر من خلال المعنى أو الدلالة في القصيدة. لذا، لا بد للتماسك الشعري من نظام مختلف عن النثر، لأن الجملة الإيقاعية تقودنا بهذا الشكل إلى اختبار معناها. ورغم ذلك، وقبل دراسة كيفية بلوغ الوحدة الدلالية في الجملة الشعرية لا بد من التعمق في الروابط التي تجمع بين الشعر والنثر.

ترجمة وتقديم: نرمين إبراهيم

دراسات
١

الحداثة العربيـة بيـن زمـنين

فيصل دراج

«الكذبة السافرة وحدها تملك الآن حرية قول الحقيقة. إن الخلط بين الأكاذيب والحقائق جعل التمييز بينها أمراً عسيراً... وبين أوساط بعض المتنفذين الضالعين اليوم، تفقد الحقيقة وظيفتها الشريفة في تمثيلها الزائف للواقع...» .

ثيودور أدورنو

ولد عصر التنوير العربي في منتصف القرن التاسع عشر ، ودحـرتـه هزيمة ١٩٦٧ ، المتوالدة بلا انقطاع . لم تكن الولادة ، في مجتمع متخلّف ومستعمر معاً ، يسيرة ، ذلك أن المجتمع المتخلّف ينصر القول الذي ينسجم معه . فبقدر ما إن القول التلفيقي ، الذي يجمع نثاره من أزمنة فكرية متعارضة ، يهزم القول الواضح المشدود إلى قضايا مشخصة ، فإن الفكر المتخلّف ، في مجتمع لم يخترقه التقدم ، يصرع ما عداه من الأفكار . ولعل الشرط التاريخي الذي ولد فيه الفكر النهضوي، هو ما وضع فيه مفارقة مأساوية ، أملت عليه أن

فيصل دراج، كاتب وناقد فلسطيني يقيم في دمشق

يواجه التخلّف وأن يكون التخلّف علاقة داخلية فيه.

كان من المفترض ، تاريخياً ، أن تحرر الأزمنة اللاحقة الفكر التنويري من مفارقة الولادة ، وأن تجعل التنوير علاقة اجتماعية تتجاوز الأفراد المستنيرين . غير أن فكرة «الثورة» التي تمدّدت في منتصف القرن العشرين تقريباً ، أخطأت معنى التاريخ وحاصرت فكرة «النهضة» ، في انتظار هزيمة لاحقة بدّدت الفكرتين معاً . كأن الفكر التنويري اللاحق ، قومياً أكان أم ماركسياً ، قد هزم الفكر التنويري الأول ، الذي ولد مهزوماً ، إلى أن اندثرا معاً ، أو قاربا الاندثار .

لم يقرأ الفكر العربي التلفيقي ، الذي ازدهر بعد الهزيمة ، فكر النهضة في تاريخيّته ، ولم «يتوقّف» أمام سلطات مهزومة تعيد إنتاج شروط الهزيمة ، متّهما الفكر النهضوي ، في أطواره المختلفة ، بالتبعية والاغتراب ، كما لو كان «الاعتراب» ، بلغة العروي ، أي الهروب الزائف من الزمن العالمي إلى روح العروبة ، هو الشرط اللازم الكافي لتجاوز التخلّف . وواقع الأمر ، أن الحديث عن «الاغتراب الثقافي» لا معنى له ، لأن قوام السؤال يتمثّل بأشكال «المثاقفة» وبالمقاصد التي تحايثها . فبين المنهج الديكارتي ، الذي استأنس به طه حسين ، ومقولة «القطع المعرفي» التي اعتنقها مثقفون عرب منذ ثلاثين عاماً تقريباً ، فرق في الدلالة والمعنى : اتكأ حسين على ديكارت ليوقظ شكاً مثمراً في مجتمع راكد مؤتلف مع اليقين ، وذهب غيره إلى باشلار وفوكو ليسقّه غاية حسين وليمكّن، من جديد ، سطوة اليقين التي لم تهتز إلا في فترة عارضة . وبهذا المعنى فإن «الاغتراب الثقافي» ، في «الزمن العالمي» ، مطلوب ومرفوض معاً : مطلوب لقراءة الفكر العربي بأدوات من خارجه أكثر تقدماً ، ومطلوب لمقارنة المجتمع العربي المهزوم بمجتمعات انتصرت أو بأخرى لم تستنقع في الهزيمة ، وهو مرفوض إن اختُزل إلى محاكاة صماء عقيمة ، حال «المدرسة البنيوية» التي ازدهرت بين النقاد العرب ، في السبعينات المنقضية ، ورحلت دون أن تخلّف شيئاً ، إلا طمأنينة معتنقيها . إن استبدال الزيغ بالحقيقة ، الذي هندسته السلطات السياسية وأسهمت فيه سلطات ثقافية تلفيقية ، هو الذي أفضى ، إلى مجتمع عربي راكد تحرّر ، في النهاية ، من مفهوم : الأزمة . ذلك أن الأخيرة لا وجود لها في مجتمع كفّ عن الأسئلة ، ومزج بين الهزيمة والقدر . وإذا كان غرامشي قد قال ، مرة ، بـ«الأزمة العضوية» ، التي تتوازعها سلطة مأزومة ومعارضة مأزومة بدورها ، فإن في الشرط العربي ما يمحو معنى الأزمة ، بعد أن رأت السلطة والمجتمع وأقساط واسعة من المثقفين في الهزيمة معطى طبيعياً .

١- حداثة الفكر النهضوي : الوعي الممزق في الواقع المعوّق :

شكّلت حملة بونابرت على مصر في نهاية القرن الثامن عشر ، التي كشفت عن تخلّف الشرق وتقدم الغرب ، حقل الأسئلة اللامتوقعة الذي ولد فيه المثقف العربي الحديث . جاء سؤال المثقف الوليد ، منذ البداية ، مزدوجاً ، يحيل شقّه الأول على التفوق الأوروبي ويتأمل ما تبقىّ منه ضعف «الشرقيين» . وكان السؤال ، في الحالين ، قسرياً ، فرض المنتصر صيغته وألزم المهزوم

بإجابات لم يتعوّد عليها، ذلك أن الإنسان يطمئن إلى سؤال صدر عن خبرته، ويتلعثم أمام آخر أملته خبرة وافدة. انطوى السؤال القسري على التشكي والحيرة، وعلى فضول يعاند عادات الفكر ولا يستطيع أن يتحرّر منها، فسأل عبدالله النديم: «لماذا يتقدمون ونحن على تأخر؟»، وأعاد سلامة موسى السؤال لاحقاً: «لماذا هم أقوياء؟»، وجاء شكيب أرسلان بتساؤله الشهير: «لماذا تقدم الغرب وتخلّف الشرق؟». جعل السؤال، الذي وضعه المنتصر على لسان المهزوم، الأوروبي دائم الحضور في الإجابة المضطربة، والتي ترتد إلى الماضي الديني مستنصرة أصلاً ذهبياً، أو تهرب إلى المستقبل مساوية بين حاضر المنتصر ومستقبل المهزوم. بل إن استنصار الماضي الذهبي، كما الرغبة المضمرة بمحاكاة الآخر، هو الذي أفضى إلى جواب مستحيل، ينشد المدنية المعاصرة ونقاء العقيدة في آن. لذا لم يبدأ الجواب من التاريخ، الذي يقوّض في سيرورته مدنية ويبني أخرى، بل من مقولة أقرب إلى التجريد هي: الهوية، التي تضع «هم» الأقوياء مقابل «نحن» الضعفاء، وتجسّر المسافة بينهما بالرغبات وبوطأة التهديد الذي لا ينتهي. كان، طبيعياً، على من فاته النصر، أن يبعث هويته، وأن يخترع هوية مقابلة تلبّي وعيه، وأن يرى إلى الهويتين المتقابلتين في سماء الأديان المتنافسة، دون أن يدري أن «الزمن العالمي» الجديد، يبدأ من «الإنسان» لا من «الأديان».

تعامل المثقف العربي الوليد، الممتد زمانياً من حملة نابليون إلى مطلع الحرب العالمية الثانية في القرن العشرين، مع القضايا الاجتماعية والقومية والدينية، معيّناً ذاته صوتاً إصلاحياً جماعياً، على مقربة من السلطة وعلى مبعدة عنها في آن، مستفيداً، في الحالين، من هشاشة سلطوية نافعة، ستنقضي لاحقاً مع مجيء «دولة الاستقلال». وهذا الوضع، وهو انتقالي لزوماً، أتاح له أن يطالب بإصلاح المؤسسة التي يعمل فيها وبترشيد مؤسسات مجاورة، وهو حال الطهطاوي ومحمد عبده وطه حسين، أو أن يتمرد تمرداً صريحاً، سائلاً العون من طرف هش يدعى «الشعب»، وهو ما تمثّل في حالتين لا ثالثة لهما: عبدالله النديم، الذي استجار بالشعب وأجاره عقداً من الزمن تقريباً، وطه حسين الذي نصره الشعب وأعاده إلى منصب فقده. اقترح الخارج الهش، الواقف على أطراف سلطة سياسية هشة بدورها، على «المسلم المستنير» لغة محسوبة تنشد الإصلاح وتتجنّب الاستفزاز، وترك لـ«المسيحي المستنير» لغة حرة لا ينقصها الحسبان. وفي الحالات جميعاً، أو في معظمها، التبس صوت المصلح المفرد بصوت المجموع الذي يروم إصلاحه، مفعّلاً فكره في معيش المجموع لا في هواجس ذاتية إن تمدّدت كثيراً، وهو ما يجري في زمننا، طرقت أبواب العبث. ولعل ربط الفكر بقضايا المعيش اليومي، بعيداً عن التكسّب الشخصي ومداراته، هو الذي استولد المثقف، وهو مقولة حديثة، إلى جانب «كاتب السلطان» القديم، الذي ما انفكّ يتوالد حتى اليوم. في هذا السياق التاريخي، المحاصر بثنائية تقدم الغرب وتخلف الشرق، طالب الطهطاوي، في منتصف القرن التاسع عشر، بحكم عادل متأتٍ عن وحدة الحاكمين والمحكومين متحدثاً، بشكل غير مسبوق، عن الوطن والوطني والمواطنة، منتهياً إلى الوطنية الإقليمية بالمعنى الحديث، وتطلّع محمد عبده إلى حوار بين

العارف المؤمن والنص الديني مجافياً التكفير والتأثيم ، ولامس عبدالله النديم قضايا التبعية والاستتباع الثقافي ، وطرح فرح أنطون للمرة الأولى ، ربما ، مسألة العلمانية ، ونادى قاسم أمين متكئا على محمد عبده بتحررّ المرأة ، وندّد الكواكبي بالاستبداد الذي يستنكر علوم الحياة ويحتفي باللغة والعلوم الدينية ، وتحدّث خير الدين التونسي عن العلم والتقنية والصناعة ، وتوسع محمد حسين هيكل في الحديث عن المساواة والحرية والأدب القومي ، وحلم طه حسين بمجتمع يحاكي المدنية الغربية بلا تحفظ ، وعمل أحمد أمين على كتابة نقدية للتاريخ العربي - الإسلامي ، حرّض عليها ورعاها طه حسين ، تشتق «ظهر الإسلام» من ضحاه ، وتترك «الظهر» يوحي بالزمن الذي يليه .

صدر المثقف الوليد ، في لحظة أولى ، عن سؤال وافد صدمه وصدر ، في لحظة تالية ، عن مجتمع محلي ، يحتفي بعادات فكرية ويتطيرّ ممن لا يقبل بالعادات ولا يمتثل إليها . ألقت الصدمة بالمثقف في تناقض لا يسهل حلّه ، فكان عليه ، وهو الذي تلقّى تربية تقليدية ، أن يصلح مجتمعاً تقليدياً بتصورات تنتمي إليه ، أي أن يواجه أسئلة غير تقليدية بتصورات تقليدية متقادمة . وبسبب اختيار لا خيار فيه ، كان عليه أن يبحث عن «غير التقليدي» في تراث تقليدي ، أو أن ينقّب عنه ، برضا أو بمشقة ، لدى الطرف الأوروبي المتفوق عليه . كأنما كان على المثقف الوليد ، الذي قذف به الزمن العالمي إلى شرط تراجيدي ، أن يصلح مجتمعه وأن يصلح ، في اللحظة عينها ، التراث المقدس الذي هو أداة الإصلاح وضامن نجاحه في آن . ليس غريباً في شرط قهري ، يملي الأسئلة ويربط الإجابات ، أن يتوجّه المثقف الممزق ، بأشكال مختلفة ، إلى ثقافة فاتنة ومعادية ، يقبل ببعض وجوهها مطمئناً (دور العلم والتعليم) ، ويدعم اطمئنانه القلق بأرواح هويته الأصلية ، أو أن يتساهل في موضوع الهوية ويطمئن إلى كونية الحضارة الإنسانية . في هذا الوضع ، المقيد إلى استبداد العادات ، التمس الطهطاوي ، المسلم الورع المتمسك بإسلامه ، المعرفة لدى روسو ومونتيسكيو ، وحاور محمد عبده ، مفتي الديار المصرية ، الفيلسوف الإنجليزي التطوري سبنسر ، وتعلّم فرح أنطون من نيتشه وماركس وحاكى الكواكبي أفكار بلنط وألفياري ، وترجم هيكل أفكار روسو وبسط سلامة موسى أفكار برنارد شو وج . هـ. ويلز واستفاد طه حسين من منهج ديكارت .. .

تغوي الثنائيات السابقة باختزال مريح ، يعطي «المؤمن» الذي يقرأ نظرية التطور صفة : التلفيق ، ويرمي على العقلاني الذي لا تؤرقه الهوية بنعت : التبعية ، أو يغدق الصفتين على الطرفين معاً . فقد قبل المثقف المسلم من الحضارة الأوروبية بما اعتقد أنه لا يعارض إيمانه ، كما لو كان في هذه الحضارة إسلام آخر مبرّأ من النقص جدير بالاكتشاف ، وأقبل العقلاني الوليد على الحداثة الأوروبية بإيمانية جامحة . غير أن الأمر ، في سياقه المعقد العناصر ، لا يتفق مع التبسيط المعتل ، لأن البحث القلق الطموح ، كما وحدة النظري والعلمي في ممارسة المثقف المستنير ، كان يأخذ بيد الباحث إلى موقع لم يتوقعه ، مترجماً أولوية التحويل الاجتماعي على غيره . فالطهطاوي (١٨٠١-١٨٧٣) ، الذي حاذر بألاّ يأخذ من الأفكار إلا ما يرضى الشرع عنه ،

وصل ، دون مشيئة ، إلى مفهوم «الأمة» المحددة جغرافياً ، بما جعله يضع الانتماء الوطني فوق المعتقد الديني ، وينظر إلى التاريخ المصري القديم باحتفال كبير . بل إنه ، وهو يعمل على ملاءمة الشريعة مع المستجدات أجاز للمؤمن ، في ظروف معينة ، أن يقبل بتفسير للشريعة مستمد من مذهب شرعي غير مذهبه . وما كان مسار الشيخ محمد عبده (١٨٤٩-١٩٠٥) ، الذي زامل الأفغاني في المنفى الباريسي إلى أن أصابه اليأس ، مختلفاً ، ذلك أنه رأى في قبول التغيير طبعاً من طبائع الإسلام ، إذا فُهم على حقيقته ، ورأى في الاجتهاد العارف جسراً يصل بين المدنية المعاصرة والإسلام الحقيقي . وهذا الدور ، الذي على المسلم المستنير القيام به ، يعيّن النخبة المؤمنة ، التي لا ترضى عن الجمود ولا تقبل بالتكفير ، فريقاً وسطاً بين القوى التقليدية والقوى الحداثية ، وبين طلاب علوم الدين وطلاب المعارف الحديثة . سعى الشيخ عبده إلى التجديد الديني ووضع فيه «سياسة تعليمية» تخبر عن الأبعاد النظرية والعملية التي حايثت مشروعه الإصلاحي . بهذا المعنى ، لا تبقى الأفكار التطورية ، التي وصلت الشيخ المصري بالفيلسوف الإنجليزي ، زخرفاً خارجياً ، بل تنتج أفكاراً غير متوقعة ، شاءها الشيخ أم وصلت دون تخطيط منه . فقد قصد عبده ، في بداية بحثه ، إلى مواجهة العلمانية ، التي دفعته إلى حوار متسامح مع فرح أنطون ، بإسلام لا تعصّب فيه ، يتمايز فيه الجوهري الثابت من غير الجوهري القابل للتغيير . لكن البحث ، الذي يرى في النص الديني الحاجات الإنسانية قبل غيرها ، انتهى إلى إقامة جسر تعبر منه العلمانية إلى النص الديني ، ولو من أبواب مواربة ، مثلما أشار ألبرت حوراني . ولعل هذه العلمانية المواربة هي التي حايثت خطاب قاسم أمين (١٨٦٥-١٩٠٨) ، وهو يكتب عن «تحرير المرأة» ، محدداً أفق التحرر بالزمن الآتي لا بالماضي الذي ذهب . ففي كتابه الأول ، كما في الكتاب اللاحق الذي يرد به على خصومه ، ضيّق أمين دلالة المدنية الإسلامية ، التي ازدهرت قبل صعود العلوم الحقيقية ، التي هي علوم جاء بها الزمن الأوروبي الحديث ، لا الأزمنة التي سبقته . عاين المسلم المستنير النص الديني بالحاجات الإنسانية المستجدة ، وانتهى إلى نص لا يعوزه التناقض ، وإلى منظور قلق تحرّر من اليقين الأعمى . في شروط كهذه، كان المثقف التنويري مثقفاً ممزق الوعي ، قبل أن يكون شيئاً آخر ، لا تقنعه كثيراً هويته المتوارثة ، ويواجه الأوروبي المنتصر بهويته المتوارثة ، التي لا يطمئن إليها .

هجس الحداثي المسلم بمعادلة فكرية تؤمّن الحداثة الاجتماعية ونقاء العقيدة معاً ، على خلاف المثقف اللاديني الذي بدا مهجوساً بالدنيوي لا بغيره . انطلق فرح أنطون (١٨٧٤-١٩٢٢) من تجربة ذاتية أفضت به إلى قضايا عامة ، وجوهها العلمانية والمواطنة والليبرالية السياسية سابقاً ، زمنياً ، قسطنطين زريق الذي سيعيد ، لاحقاً ، طرح القضايا عينها بوضوح أكبر وبتجربة مغايرة . عالج أنطون سؤالين : يمس أحدهما علاقة الدين بالسياسة ، ويفصح عن طموح سياسي في آن ، يبيّن أن الدين المسيحي المشرقي لا يتدخل في السياسة ، ويطالب ، تالياً ، الدين الآخر ، أي الإسلام ، بألاّ يزج بذاته فيها ، تطلّعاً إلى فضاء سياسي تصوغه الفضائل الفردية «العلمانية» . أما السؤال الآخر ، وموضوعه حرية الفكر التي يحتاجها التأمل الفلسفي

والديني ، فذهب إلى زمن ابن رشد ، كي يبرهن أن تكافل السلطة السياسية والسلطة الدينية يقمع الفكر ويقوض أسس التأمل الفلسفي . اعتماداً على هذا المعطى التاريخي قال أنطون ، متكئا على منظور فلسفي وضعي ، باستقلال السياسي عن الديني ، وبحق الفكر في الحرية والحوار الحر ، وبتأكيد وحدة الطبيعة البشرية ووحدة حقوق البشر وواجباتهم ، تمتعوا بإيمان ديني أم كانوا خارج الأديان السماوية جميعاً . ومع أن دعوته إلى العلمانية بقيت بداية نوعية لا أكثر ، فقد فتحت أفقاً نظرياً غير مألوف ، انجذب إليه محاوره محمد عبده ، الذي ينسب البعض إليه إمكانية «علمانية إسلامية» ، رغم تناقض العبارة . ومثلما فصل أنطون بين الديني والسياسي ، منزّهاً الأول عن الانتفاع السياسي والاستخدام السلطوي المهين ، فصل طه حسين (١٨٨٩-١٩٧٣) لاحقاً بين العلم والدين ، محدداً لكل منهما مجالاً خاصاً به ، منادياً بحرية البحث العلمي ومحدداً العلم الديني اختصاصاً بين الاختصاصات الأخرى ، دون مرتبة أو أفضلية . كان في الفصل ما يحيل العلم على المدنية الأوروبية المعاصرة ، ويُرجع الدين إلى حيزّ الإيمان الفردي والمنظومة الأخلاقية . ولأن المدنية المعاصرة تقوم على العلم والحرية لا على الدين والتكفير ، استبدل حسين ، وهو العقلاني الليبرالي المتسق ، بالعاطفة الدينية الحياة الوطنية الحداثية ، محولاً المدرسة إلى مجاز كبير ، يتضمن الديمقراطية والعقلانية والحضارة الإنسانية والحداثة الاجتماعية في ألوانها المختلفة . ربما يكون في «تنوير» طه حسين ، كما في أفكار فرح أنطون ، إيمانية متفائلة جديدة ، تُصرّف الزمن المحلي التقليدي بزمن حداثي غريب ، دون أن يهوّن هذا من شأن الأسئلة المصيرية التي أطلقها مثل : الإصلاح التعليمي الشامل وتحييد المؤسسات الدينية وترهين اللغة العربية وكتابة التاريخ العربي - الإسلامي بشكل موضوعي وإنجاز دولة الدستور والمواطنة ، وغيرها من الأسئلة التي أدى وأدها إلى حطام العالم العربي .

يطرح الفكر النهضوي ، من وجهة نظر الحاضر ، ثلاث قضايا أساسية على الأقل : لم يكن هذا الفكر مهيأً ، تاريخياً ، للتعامل مع أسئلة فرضها زمن تاريخي مغاير ، أنتج عقلانية خاصة به ، تجاوزت مفهوم الرعية بمفهوم الشعب والمرجعية الدينية بالمرجعية الدنيوية والعقلية السحرية بالعقلانية العلمية .. . ففي مقابل عالم متخلّف مستعمرَ ، تتبادل السلطة المتوارثة فيه المواقع مع مقدس متوارث ، كانت أوروبا الصناعية قد خلقت عالماً «لا سحرَ فيه» ، يستبعد تدخل المقدس في نظام الأشياء الطبيعية والإنسانية ، ويرى أن الطريق إلى العلم يوازي الطريق إلى الله ولا يتقاطع معه. ولعل الفوات التاريخي لمجتمع شرقي ، لا ينتبه إلى فواته ، هو ما حرّض رجال الدين ، في منتصف العقد الثالث من القرن الماضي ، على رجم كتاب «الإسلام وأصول الحكم» لعلي عبد الرازق الذي نقض «بداهة الخلافة» ، في ظرف تاريخي طريف لا يزال فيه حاكم مصر ، الخاضع للسيطرة الاستعمارية الإنجليزية ، يتطلّع إلى منصب الخلافة ولقب «أمير المؤمنين». وإذا كان حلم الخلافة المتجدد ، في وجهه الظاهري ، استئنافاً لعادات «سياسية سامية» ، فقد كان ، في وجهه الجوهري ، نفياً للمدنية المعاصرة ، لأن الإنسان الحديث ، يتعيّن بالمقدرة والإرادة وحرية الاختيار . أملى هذا الوضع ، الذي يحتك بالمدنية ويهرب منها ، على المثقف المستنير

صيغة متناقضة ، تؤالف بين الواجب ، الذي يرث واجباً سبق ، والتجربة ، التي تتعامل مع جديد غير موروث .

توقف الفكر النهضوي ، ثانياً ، أمام التفوق الأوروبي في طوره الأخير ، متوهماً المحاكاة السهلة والمقايسة اليسيرة ، دون أن يتوقف أمام السيرورات المادية ، التي أنشأت الحضارة الأوروبية من ناحية ، وأنتجت فوات «المجتمع الشرقي» من ناحية ثانية . لذا نظر الشيخ محمد عبده إلى أفكار معاصره سبنسر ، دون أن يسأل عن أفكار «غاليله» (١٥٦٤-١٦٣٧) ، كما لو كان جوهر المدنية من جوهر الأفكار ، وجوهر الأخيرة من جوهر ديانة مسيحية ، يفوقها الإسلام زهداً وعقلاً وتسامحاً . وتلقف طه حسين أفكار رينان ودوركايم وأناتول فرانس ، وغيرهم من المعاصرين، مستمتعاً بليبرالية أوروبية متأخرة ، بعيدة عن مصادرها الأولى القوية الملهمة ، بلغة عبدالله العروي ، التي تستدعي هوبس وجون لوك ومونتيسكيو . ووقع فرح أنطون ، الذي استعاد دروس ابن رشد ، على خليط فكري ، يتمازج فيه نيتشه وماركس والسيد المسيح وحرارة رسولية نزيهة ، تهجس بـ«الإنسان الأعلى» . أما سلامة موسى ، المأخوذ بالعلم والتقنية والصناعة إلى تخوم الطرافة ، فأعجب بأفكار معاصره ج.هـ. ويلز ، أي بالعلم الأوروبي المتحقق ، دون أن يستذكر جيمس واط ، مخترع الآلة البخارية الذي عاش في القرن الثامن عشر ، والذي أفرد له ب.م. هولت صفحات في كتابه «صانعو أوروبا الحديثة».

تأتي القضية الثالثة من الموقف من «الزمن العالمي» والتعامل معه . فقد اعترف المثقف المستنير ، الذي وضع الهوية الدينية جانباً ، بـ«الزمن العالمي» ، ولم يعرف أن زمن مجتمعه المفوّت وجه من وجوه الزمن العالمي وأثر له ، وأن المحاكاة فرضية مريضة ، ذلك أن كونية الحداثة ، وهي فكرة صحيحة ، لا تعني كونية الأدوات والسبل المؤدية إليها . كأن داعية الحداثة الحاسم رأى في الزمن العالمي زمناً أصلياً وفي الأزمنة «المتخلفة» أزمنة خارجية مغايرة ، عليها أن تلتحق بالزمن الأصلي وتندمج فيه . نسي هذا التصور أن في الزمن العالمي زمناً استعمارياً محايثاً له ، يعالج بما ينقض المحاكاة ويقترح طرقاً مغايرة للتقدم والنهضة . ولعل وهم المحاكاة هو الذي أقنع فرح أنطون بكتابة روايته «المدن الثلاث» ، التي كُتبت في الإسكندرية وبحثت عن قارئ لها تزوّد بثقافة الثورة الفرنسية . وإذا كان المثقف ، الذي لم تؤرّقه الهوية ، قد قسم الزمن العالمي إلى أصلي ولاحق متجانسين ، فإن المثقف المؤرق بهويته أكّد القسمة بدوره ، معتقداً أن واقعه ينتمي إلى زمن جوهري مفارق ، وأن في حضارته الأصلية ما يعصمها عن التفاعل مع «الحضارة العالمية» . وهذا المنظور ، الذي أقلقته التجربة في عصر النهضة إقلاقاً شديداً ، ما لبث ، في أزمنة الانحطاط القادمة ، أن أخذ صيغاً جديدة عناوينها : الشخصية الحضارية المكتفية بـ« تخلّفها » ، والخصوصية الجوهرانية التي تُتَرجم موضوعياً بثنائية الفساد والاستبداد ، والهوية المنغلقة التي تكفّرالمثاقفة ، التي هي الاسم الآخر المرادف للعقلنة ، حيث الأسرار لا وجود لها ، وكل الأسرار قابلة للكشف والتداعي . لهذا ، فإن قراءة التراث ابتداء من خصوصيّته تعيد إنتاج تخلّفه ، لأن التراث ، كما الفكر بعامة ، يتطوّر ويتقدم بأسئلة من خارجه وبأسئلة خارجة عليه .

وهذا الزمن المتخلّف ، في شكله الاستعماري المسيطر المطلوب ، ترجم له ذات مرة وزير الخارجية الأمريكية «جورج شولتس» ، الذي صرّح بأن الديمقراطية لا تتفق مع التقاليد الإسلامية .

إن عدم الاعتراف بوحدة الزمن العالمي ، كما الوهم المساوي بين الركود والفضيلة ، هو في أساس «علم التراث» ، الذي ازدهر بعد هزيمة حزيران الذي يعيد ، على طريقته ، قسمة الزمن العالمي ، حيث «علوم المؤمنين» القائمة على الإيمان البلاغي تواجه «علوم الغرب» المشغولة بقضايا المجتمع والطبيعة ، وحيث العلوم الأولى مهجوسة بالذهاب إلى الماضي على خلاف خصمها «المتدهور» المفتون بالمستقبل . ليس غريباً في فضاء اجتماعي استقال من التاريخ أن يختص علماء الغرب بالفيزياء والكيمياء والرياضيات وبما يقهر الأمراض المستعصية ، وأن يُحيل «علماء الهوية» على الفقه واللغة وشؤون الشريعة ، وعلى ما يحصّن التخلّف بالمقدس وما ينصّب التخلّف مقدساً أصلياً . وليس غريباً أيضاً أن يعتقد «علماء الهوية» أن في علومهم المفترضة ما يفصلهم عن الزمن العالمي ويقيهم من شروره ، علماً أن علومهم الراكدة المتأبدة أثر لهذا الزمن ومحصلة له ، بل إن هذه العلوم شرط لإعادة إنتاجه ، كما ألمح «شولتس» بكلبيّة صريحة .

ظهرت مقولات الهوية ومشتقاتها ، في أشكالها التنويرية الأولى ، في حقبة تاريخية محددة تبحث في معنى التهديد والمقاومة ، على خلاف أشكالها المتمدّدة لاحقاً ، التي أقصت البحث والتحفت باليقين . كانت المقولات التنويرية قلقة ، يقلب وجوهَها وعيٌ ممزقٌ ، بل مقولات انتقالية ، تعرف «ما قبل» ولا تعرف عن «ما بعد» أشياء واضحة . لهذا اعتقد الطهطاوي بأن العلماء يشكّلون الفئة الوحيدة القادرة على نقل الفكر الجديد إلى الجيل الجديد ، فهم حراس العقيدة من ناحية والعاملون على توليد جيل متعلم يقبل بأفكار الإصلاح ويعيد إنتاجها من ناحية ثانية . استأنف محمد عبده بدوره موقف سابقه ، مؤكداً التوسط التربوي بين طلاب التراث وطلاب فنون العصر . وهذان الأمران معاً ، اللذان يجمعان بين الواجب والتجربة ، حاولهما طه حسين في مشروع تربوي غير مسبوق ، يشتق المجتمع من المدرسة الحديثة والمدرسة من السلطة والسلطة المسؤولة من لا مكان . يتكشف في مقولات : دور العلماء ، التوسط التربوي ، المدرسة الحديثة ، طموح المثقف المستنير ، الذي اعتقد أن في المعرفة المستجدة ما يهزم الفوات وينصر التقدم . وهذا ما يفسّر دلالة جملة تنويرية بعيدة عن تجهيل لاحق تقول: «لا خلل في الإسلام لأن الخلل كله في المسلمين» ، التي تقصد إعادة تربية الذين وقع عليهم الخلل كي يثوبوا إلى جادة الصواب ، والتي إن ترجمت بلغة طه حسين أصبحت : «لا خلل في المجتمع المصري بل الخلل كله في الجهل المحاصر به» . بيد أن في التفاؤل المستنير ما يوهن أركانه ، لأن «علماء الفكر الجديد» يقترحون الأفكار ولا يمتلكون وسائل توزيعها متحرّرة من التقليد وعادات القراءة والكتابة التقليدية . ولعل الفرق بين معنى الفكرة ومآلها ، وهو ما اشتكى منه طه حسين أكثر من مرة ، هو ما وضع على لسان روّاد الإصلاح جملاً يائسة مبرّأة من اليقين ، كأن نقرأ في كتاب هشام شرابي «المثقفون العرب والغرب» حواراً يائساً عن مستقبل التقدم والإسلام: «وكنا في دار

الأستاذ الإمام نتحدث في ما أشيع عن رغبة الأمة اليابانية في التدين بدين الإسلام، قال الشيخ حسين الجسر : إذاً يرجى أن يعود إلى الإسلام مجده . قال الأفغاني: دعهم، فإني أخشى إذا ما صاروا منا أن نفسدهم قبل أن يصلحونا . . »، وقال آخر : «إذا كنا يا قوم مسلمين في جميع معنى كلمة الإسلام، بحيث لو قام عمر بن الخطاب من مرقده وساح فينا على ناقته من سور الصين إلى شطوط الأتلانتيك لما شك في أننا مسلمون ، إذا كنا كل ذلك فلمَ يصدقنا الله وعوده التي يستحيل أن يقع فيها خلف . . » .

يختزل بعض دعاة الحداثة المتأخرين ، ومنهم أدونيس ، الفكر النهضوي إلى ثنائية التلفيق والتبعية ، ويختصره «متأسلمون متأخرون» إلى خيبة نجسة عكّرت صفاء العقيدة ولم تنجز الإصلاح . بل إن حسن حنفي ، الذي تحمّس لفكرة «اليسار الإسلامي» ، رأى في الفكر النهضوي دعوى مسيحية قبل أي شيء آخر ناسياً ، أو متناسياً ، أفكار أحمد لطفي السيد ومحمد حسين هيكل وخير الدين التونسي وطه حسين ، إلا إذا كان الأخير ، كما غيره ، مسيحياً بدوره ، وهو قول ازدهر مع ازدهار «الفورة النفطية» ، التي أعقبت هزيمة حزيران ١٩٦٧ . يفتقر الحكم ، في شكليه ، إلى الموضوعية ، ذلك أن الفكر الإصلاحي انفتح ، في شروط معوّقة ، ليس آخرها الاستعمار ، على الآخر الأوروبي ، باحثاً عن معنى الذات والآخر ، سواء أدرك أنهما ينتميان إلى زمن عالمي واحد ، أم اعتقد بانتمائهما إلى أزمنة متخالفة . فقد دخل الأفغاني ، حين وصل باريس عام ١٨٨٤ ، في حوار مع الفرنسي رينان، مؤكداً أن العلم والإسلام لا يتناقضان ، وساجل شبلي شميل رافضاً نظرية النشوء والارتقاء ، كما ناظر محمد عبده بدوره الفرنسي هانوتو والشامي المقيم في مصر فرح أنطون ، وردّ قاسم أمين على خصومه ، ووضع عبدالله النديم في مقالته روحاً سجالية. . يعلن الحوار في ألوانه المختلفة ، بشكل صريح أو مضمر ، عن قبول بنسبية المعرفة ، يطرح أسئلة ولا يصل إلى إجابات نهائية ، ويتضمن شكلاً من «المثاقفة» ، تجبر على تفعيل الفكر وتعميق المعرفة ، وهو ما تصرّح به مداخلات محمد عبده مع خصومه . وهذا الإشكال الذي يريد التعرّف على آخر والرد عليه سبب الانزياح اللامقصود ، الذي ألمح إليه البرت حوراني ، مشيراً إلى تسلل العلمانية إلى خطاب محمد عبده ، وسبب زعزعة اليقين ، التي جعلت الأفغاني يندد بمسلمين يستطيعون إفساد غيرهم ولا يستطيع تخليصهم من فسادهم أحد . والأمر كله أن القول التنويري مشروع غير مكتمل ، طرح من الأسئلة أكثر مما أعطى من الإجابات ، وهو سيرورة مجهضة ، عطّلها ما جاء بعدها ، متطيّراً من «التنوير» و«الثقافة البرجوازية» ورافعاً شعار : «الثورة» .

أسس المجتهد التنويري لمقولة جديدة هي : المثقف ، ولو بالمعنى الانتقالي ، الذي ولد في حاضنة دينية ، وكشفت له أسئلته النظرية – العملية عن قصور حاضنته الأولى ، فاحتفظ بها وأقلقها بأسئلة غريبة عنها في آن . فقد كانت تلك الحاضنة ، التي تنوس بين البلاغة اللغوية والإعجاز القرآني ، غريبة عن أسئلة غريبة عنها مثل : الوطنية والمواطنة والبرلمان والحكم الديمقراطي ومقولة الفرد والعلوم الإنسانية . . . بهذا المعنى ، فتح المتعلم المستنير أفقاً نظرياً

جديداً ، ذلك أن الجديد المعرفي يبدأ بإقلاق اليقيني القديم بسؤال لم يتوقعه ، وبالأفق الذي تستدعيه الإجابات الغائبة . وعلى هذا ، فإن الشيخ التقليدي ، الذي لم يعد شيخاً ، وضع في أساس مقولة المثقف أسس قضايا معرفية جديدة ، الأمر الذي يجعل كمال عبد اللطيف اليوم يفتتح حديثه عن العلمانية بكتابات فرح أنطون، ويقنع عبدالله العروي أن يبدأ كتابه «مفهوم العقل» بدراسة نافذة رائدة عن الشيخ محمد عبده . إذا كان رجل الدين المستنير قد فتح أفقاً نظرياً لمثقف تنويري جاء بعده ، فإن هزيمة الأخير هزمت معه رجل الدين المختلف الذي سبقه .

٢- من الانتصار على التخلّف إلى انتصار «علم التراث» :

يغدو التاريخ مفهوماً بمساءلة ما يدور داخله ، بعيداً عن النوايا والمقاصد والطموحات . وما دار داخل «التاريخ النهضوي» سمح بتحرر العقل وقمعه ، وحرّر أسئلة واعتقل إجاباتها . وهذا الداخل ، الذي تمازجت فيه أزمنة غير متجانسة ، أفزع الأفغاني وهو يرى إلى قدرة المسلمين على إفساد غيرهم ، ودعا قاسم أمين إلى أن يعاين «المرأة في رقّ الرجل والرجل في رق الحاكم» ، وحرّض طه حسين على هجاء شيخ أزهري يتحدث متبجّحاً بلغة ميتة لا يعيها هو ولا يفهم غيره منها شيئاً ، ودفع أحمد أمين إلى كتابة تاريخية متحرّرة من الأساطير .. . لم تقطع هذه المواقف كلها مع التراث ، ولم يكن بإمكانها أن تفعل ، فقد كان العقل في رق التراث ، والتراث في رقّ السلطان ، بلغة قاسم أمين . وسؤال القطع في ذاته لا جدّية فيه لأن المطلوب ، نظرياً ، قراءة انزياح النظر ، الذي بدأ من تراث لا يطمئن إلى الأسئلة ، وانتهى إلى تراث مقلق لا يتصف بالعصمة . صدر الانزياح عن إقلاق التراث بأسئلة من خارجه - «من أين جاء تقدم الغرب وانحطاط المسلمين؟» - ذلك أن وعي حدود التراث ، كما التحرر من سلطته ، يستلزم ، موضوعياً ، قراءة غير تراثية . فلا علم إلا بالمتنوع والمختلف والمتعدد ، خلافاً للراكد الراقد المتجانس ، الذي يأمر بتلقين قمعي مطمئن وباستظهار ممتثل لا حدود له ، يروّج «تجارة الأموات» مؤمناً بأنه ينشر تعاليم الفضيلة .

يطرح التراث المسيطر الذي سبق عصر النهضة ، وصحا بعد إخفاقها ، أسئلة كثيرة : قُدِّمَ ولا يزال كتلة متراصة متجانسة ، تجسّد الحق ولا حقّ خارجها ، لا خلاف في عناصرها ولا اختلاف ، وهو ما ينفي العقل وينفيه العقل ، فالمتجانس المتأبّد ميت ، والكامل المطلق فوق إمكانيات البشر . ولأن هذا التراث المُؤَسْطَر على ما هو عليه فهو ، لزوماً ، جوهر غير زماني ، يساوي حاضره ماضيه ، وتتساوى فيه أسئلة الحاضر وإجابات الماضي ، إلا من جاء بإجابات «مبدعة» ، منتظراً تهمة الخروج والزندقة . يصدر عن صفات التراث ، التي يجدّدها علماء التراث ويتجددون بها ، سؤال صعب يخالطه المروق هو : ما معنى إصلاح التراث ، وما معنى الفكر الإصلاحي بعامة ، إذا كان التراث الإسلامي كاملاً في تجانسه ويجسد الحق متجانساً في كماله؟ فلا معنى للإصلاح إلا في إحالته على فساد ينبغي محوه ، ولا معنى للجديد إلا في تعيينه لموضوع تقادم

، والأمران معاً لا يأتلفان مع تراث لا يعتوره القدم ولا يطاله الفساد ، طالما أنه متعال ومحصّن بالمقدس . عندها تُصادَر الأسئلة المتجددة بإجابات تسبقها ، معلنة عن أرواح مريضة ضلت عن الحقيقة وتلوثت بآثار الأفكار الوافدة . هكذا تصبح الحداثة سؤالاً كافراً ، تزيح الروح من الأزلي إلى التاريخي ومن النصي إلى الواقعي ومن اليقيني إلى النسبي .. . يصيّر هذا التراث الجوهراني ، وهو يطمس التعاقب الزمني والتمايز الاجتماعي ، المسلمين جوهراً بدورهم ، جوهراً مختلفاً عن غيره ومتفوقاً عليه ، لا يأخذ بحقائق غير المسلمين ، لأنه امتلك الحق الذي لا يمتلكونه. بل إنه ، قد انطوى على منظور طائفي ، يصيّر غير المسلمين جوهراً آخر ، شيمته الزيغ والسقوط في الضلال . لهذا ينتقل التراث ، في تصوره الإطلاقي ، من تكفير الحداثة إلى تكفير الحوار مع غير المسلمين ، وصولاً إلى تكفير المعارف والقيم والنظريات غير المسلمة ، بدءاً من نظرية دارون إلى «بدعة القومية» الهادفة إلى تشتيت صفوف المسلمين ، مروراً بضرورة رجم المرأة التي تقود سيارة «وافدة» ، كما أفتى شيخ مؤخراً في المملكة العربية السعودية .

يتعيّن التراث ، الذي صعد مدوياً بعد إخفاق التنوير ومشتقاته الضعيفة المتأخرة ، عموميةً إيديولوجية مجردة تذيب وقائع الحياة المختلفة ، كما أسئلة العلم والسياسة والاقتصاد ، في عمومية بلاغية اعتماداً على ثنائية أبدية لا تقبل بالقياس هي : الإسلام الحقيقي والإسلام الزائف . يتبقّى ، والحالة هذه ، من العمومية التي لا تقبل بالقياس أمران أساسيان هما : إلغاء العقل الفردي الذي يعلن ، بأشكال مختلفة ، عن إلغاء العقل المجتمعي ، طالما أن الإجابات تسبق الأسئلة ، وأن مرجع الإجابة متجدد لا يشيخ ، ويتمثل الأمر الثاني بـ«حراس العقيدة» ، أو علماء التراث ، الذين ينتمون ، «رمزياً» ، إلى عهد الخلفاء الراشدين ويتصلون ، معرفياً ، بالموروث الذي لا زمن له ، ويرتبطون ، وظيفياً ، بالسلطات السياسية التي تقنّن الاجتهاد والوعظ والفتوى .

تنتهي العمومية التراثية، المرتكنة إلى التبريك السلطوي والسبات الاجتماعي، إلى قطعية مغلقة ، تستولد العلماء من التراث، والتراث من المقدس، والمقدس من العلماء الذين قدّسوا التراث وتقدسوا به. لا غرابة، إذن، أن يستنكر «علماء التراث» الجدد الفكر النهضوي «الملوّث» بالضلال، لأن فيه ما يعمل على تضييق حدود «العلم التراثي» ، ذلك أن قراءة التراث بأدوات غير تراثية تكسر احتكار تأويل النص المتوارث وتأخذ بيد المجتمع إلى أطراف الأزمنة الحديثة ، التي بدأت ، تاريخياً ، مع هزيمة الحروب الدينية . لذا قطع «علم التراث» ، المسيطر منذ عقود ثلاثة ، مع الاجتهاد الإسلامي التنويري ، مكتفياً بعنوان «الصحوة الإسلامية» ، التي يمنع عنها «إيمانها» القياس والمعاينة . والسؤال الذي ينبغي طرحه : ما الذي يجعل المثقفين العرب المشغولين بمهنة «التراث» يتحدثون عن إخفاق النهضة في تحقيق «القطع المعرفي» ، دون أن يتحدثوا عن الفكر العربي المسيطر ، الذي قطع مع التنوير في أسئلته الحقيقية ولاذ بعموميات لا تؤرق أحداً؟ يقوم الجواب ، بداهة ، في تمشيخ السلطة السياسية ، بلغة عزيز العظمة ، التي عملت على تمشيخ المجتمع ، وصولاً إلى توطيد «علم التراث» ، الذي همّش المثقف الحديث وأعاده ، في

حالات كثيرة ، إلى مواقع الشيخ التقليدي القديم ، حيث «علم التراث» مهنة جليلة ، تُرضي السلطة والشعب والمستشرقين.

في مقابل شيخ تقليدي استنكر اجتهاداً «مريباً» نقض «عالم التراث» الجديد ، المزوّد بألقاب أكاديمية ، الفكر النهضوي باسم «قطع معرفي» مفترض ، يفصل بين الإيديولوجي والعلمي ، وبين الأسطوري والتاريخي . ظل الطرفان ، رغم اختلاف الألقاب ، يدوران في «علم كلي» يسخّف بدايات التنوير ويختصر الواقع المعيش إلى تمارين مدرسية . وهذه التمارين هي التي أثارت موضوع القطع المعرفي ، دون أن تتأمل الشرط النهضوي ، أو أن تتمهل في قراءة القطع المفترض . فقد وضع المثقف النهضوي ، الذي جمع بين النظر والعمل ، في مقولاته الفكرية سياسة تعليمية تحتمل ، موضوعياً ، الصواب والخطأ وتتضمن ، قصدياً ، المكر والمهاونة . لم يكن عاكفاً على «مهنة التراث» ، التي تحاكم كتاباً بآخر ، دون أن تَعْنى بما هو خارج النص أو تكترث به ، ولم يكن مؤرقاً بأغراض المثقف المهني ، بلغة إدوارد سعيد ، ولا بقواعد «المهنة الفكرية» ، التي تتصيّد السياق المفيد قبل غيره ، متنقّلة بين «المواضيع» وهي تتنقل بين المواسم . لهذا يبدو طرح سؤال القطع المعرفي على السياق النهضوي متعمّلاً ، يعفّ عن الجوهري ويحتفي بالهوامش . فهو لم يكن ممكناً بالمعنى التبسيطي ، الذي يرى في التراكم المعرفي الكيفي - الكمي مدخلاً للانتقال من إشكال معرفي إلى آخر ، ولا بالمعنى النظري الذي يقرأ القطع في مستويات متعددة ، تتضمن النظري والعملي والإيديولوجي والتربوي ، كما أشار باليبار . فالقطع المعرفي ، الذي قال به جاستون باشلار ، لا يتحدّد بالتجارب المتعددة التي أفضت إلى اختراع الكهرباء ، على سبيل المثال ، بل بالمصباح الكهربائي المنجز وبأثره على جملة من الممارسات الاجتماعية ، أي أن القطع محصلة لممارسة معرفية تنطوي على ممارسات اجتماعية أخرى ، لا تختزل ، ولا تقبل الاختزال ، إلى سؤال كتبي ، يرد من كتاب إلى آخر . وهذا ما ذهب إليه آلتوسير حين ربط بين الممارسات الاقتصادية والسياسية والإيديولوجية والنظرية ، ووضع الممارسات جميعاً داخل «كل اجتماعي» تُؤلّفه هذه الممارسات جميعاً .

يفصل القطع المعرفي ، في التصور المدرسي ، بين موضوع المعرفة وشروطه الاجتماعية ، ويضاعف الفصل في الخلط بين الكلمة والمفهوم ، فمعنى القطع يقوم ، جوهرياً ، في النموذج الذي أنجزه ، في المجال المعرفي - الاجتماعي الصادر عنه ، الذي ينفتح على أسئلة جديدة ويربك فرضيات قديمة . وهو حال الماركسية التي واجهت النظريات الاقتصادية «البرجوازية» بتصور مغاير لها ، وجابهتها بتأويل جديد للتاريخ ، مثلما جاء في سطور لميشيل فوكو ، تحتمل أكثر من تأويل . يتكشّف القطع ، أو نموذج القطع ، في المفاهيم النظرية والآثار العملية المترتبة عليها . من الغريب أن «التراثيين العرب» يكتفون بالنظري المجرد ، الذي لا يجابه أحداً ، باستثناء مجابهة التنوير الموءود ، الذي واجه خصوماً لا يكفون عن التناسل . ولهذا لا يتوقف القائلون بقطع معرفي ، غائم أو محسوب الوضوح ، وليس آخرهم الجابري في كتاباته المتأخرة ، أمام كتاب طه حسين «الفتنة الكبرى» ، الذي قرأ في تاريخ الإسلام تاريخاً بشرياً ومن صنع البشر ، مواجهاً

التراث من داخله، ومجابهاً «الأساطير المقدسة» بعلم التاريخ . لم يبلغ هذا الكتاب ، الذي ميّز بين الأسطوري والتاريخي ، آفاقه المنطقية ، بسبب «إشكال إيديولوجي» يداخله ، بل بفعل مجتمع لم ينتقل من الديني إلى الدنيوي، ومن الأبوي إلى السياسي، ومن الإطلاقية الريفية إلى الوعي الحديث . بقي ، في ممارسته المغتربة عن غيرها ، معلقاً في الفراغ ، لأن المعرفي الجديد لا يتفق مع تربية تقليدية ، وهو ما أظهره حسين في كتابه : «مستقبل الثقافة في مصر» .

كتب ب.م.هولت في الفصل الأول من كتابه : «صانعو أوروبا الحديثة» : «كل هذه التحولات في أفكار الناس شكّلت ما نسميه النهضة الذي يعني «البعث» أو الولادة من جديد . ومن الممكن رؤية البداية في إيطاليا في أواخر القرن الثالث عشر ، في عهد دانتي ، ومن إيطاليا انتشرت الأفكار الجديدة إلى البلدان الأخرى في أوروبا الغربية ، ولكن بصورة تدريجية . وفي إنكلترا كان القرن السادس عشر قرن البعث ...» . إذا وضعنا تعبير «بصورة تدريجية» جانباً ، الذي يستدعي تأسي فؤاد زكريا على تقهقر مجتمعي عربي إلى ما قبل نهايات القرن التاسع عشر ، نصل إلى تعبير : «كل هذه التحولات» ، التي أقامت التقدم الأوروبي على سيرورة متصاعدة ، وبنت التقدم على تحولات نظرية - عملية متعددة العناصر ، لا تختصر إلى بلاغة القطع المعرفي . ولأن التقدم يزهد بالبلاغة، فإن كتاب «هولت» ، وفي ستة فصول ، يعطف كشوف غاليله على الاكتشافات الجغرافية وفكر ميكيافيلي السياسي على الإصلاح الديني لمارتن لوثر وجيمس واط على جون لوك، وفكرة الديمقراطية على الثورة الصناعية وتطور الإنتاج ووسائل النقل ، ويعطف القومية على هذه العناصر التحويلية جميعها ، لأن القومية لا تشتق من أرواح الأجداد . قرأ المؤرخ النزيه «القطع» بين الأزمنة الحديثة والقرون الوسطى في جملة تحولات متفاعلة ، تحتضن الديني والفلسفي والسياسي والعلمي والتقني والصناعي والإصلاح اللغوي ، التي وطدت تصوراً للعالم يقبل بالتجريب ويتجرّأ على اليقين، ويرى السيرورة في المعارف والقيم وأنظمة الحكم ... اتكاءً على هذا ، فإن مواجهة التاريخ النهضوي العربي ، في أطيافه المختلفة ، بفكرة القطع المعرفي يقصد ، بذرائعية مضمرة ، أو ببرغماتية فجة ، إلى تسويغ مقنّع للحالة السياسية والاجتماعية القائمة ، موهماً بأن النهضة تقوم على اجتثاث «التنوير المغترب» لا على بعث تنويري جديد .

لم يرَ باشلار ، على خلاف «علماء التراث» الحداثيين ، في القطع المعرفي مبتدأ ، ولم يرَ الأوروبيون في النهضة مبتدأ آخر . فمفهوم النهضة ، كما يذكر محمد الوقيدي ، لم يظهر في اللغات الأوروبية إلا في القرن التاسع عشر ، مشيراً إلى واقعة تاريخية بدأت في إيطاليا وعمّت أوروبا كلها منذ القرن الرابع عشر . عبّر المفهوم عن «شيء تحقق»، وأحال على «أمر أُنجز» ، على مبعدة عن تخليط عربي أطلق النعت على ظاهرة وليدة وساوى بين النضج والولادة ، كي يستقيم له التفاؤل ، في لحظة رحلت ، ويستوي له الهجاء في لحظة لاحقة . وواقع الأمر أن المثقف النهضوي ، الذي اجتهد في حقبة هي أقرب إلى الطفرة ، انشغل باستنطاق التخلّف العربي لا بالمسميات المتأنقة ، الأمر الذي وضع على قلمه تعابير كثيرة : «سيادة التأخر ، الانحطاط ،

التخشّن ، التوعّر ، القديم ، الفتور والهبوط.. » ، متطلّعاً إلى : «النهوض ، الجديد ، التمدن ، البعث ، الرقي ، الارتقاء ، التحضّر.. » . كان منطقياً ، في فكر ينطلق من الواقع لا من الكتب المترجمة ، أن يتعامل جورجي زيدان ويعقوب صروف مع كلمة النهضة ، وأن يُؤثر طه حسين ومحمد حسين هيكل الحديث عن القديم والجديد ، وأن يتكلم السوري سامي الكيالي عن «الحديث» ، وأن ينشئ مجلة فاعلة بهذا العنوان .

لم يقرأ الفكر العربي قبل الهزيمة ، الفكر النهضوي في تاريخيّته ولم يتأمل تاريخيّة اللحظة النظرية ، فاجتث «النهضة» ممارساً «الانقلاب» و«التنوير» قائلاً بـ«الثورة» . وجاء «الفكر الحداثي» ، الذي أعقب الهزيمة ، بأدوات منهجية جديدة ، دون أن يصحّح لا تاريخية الفكر القومي والماركسي اللذين سبقاه متخلياً ، هذه المرة ، عن الهاجس السياسي ومستسلماً إلى روح الأمة ، التي هي روح السلطات الظلامية ، التي حطّمت الفضاء السياسي ، وردّت «الشعب» إلى فضاء أبوي ، سبق الأزمنة الحديثة . كان من المفترض ، كما أشار عبدالله العروي في كتاباته المتأخرة ، أن يقوم الفكر العربي بتحليل أسباب إخفاق النهضة ، دون تأثيم أو تصغير ، وأن يُنجز اليوم ما لم ينجزه الماضي القريب ، وأن يدرك أن النقص الفكري الذي فرضه التاريخ قابل للاستدراك تاريخياً ، لأن المشروع الصحيح الذي لا يُنجز لا يفقد صلاحيته التاريخية ، رغم إخفاقه . يستلزم إنجاز النهضة ، بهذا المعنى ، إنْ كان الأمر ممكناً ، دفع الفكر النهضوي إلى حدوده الأخيرة ، دون إغراقه بنعوت : التلفيق والتغرّب والتبعية و«تلويث» روح الأمة (الجابري ، التيزيني ، غليون ، حسن حنفي..) . لا غرابة ، وقد اختصر علماء التراث الحداثيون هزيمة الأمة إلى رذائل النهضة ، أن يتحوّل الصراع مع «الغرب» إلى صراع إيديولوجي ، بعد أن كان ، في فترة منقضية ، صراعاً سياسياً – اقتصادياً ، منقلباً ، رغم الرطانة الحديثة ، إلى سلفية ، واضحة أو مضمرة ، ترى الغرب في إلحاده لا في إمبرياليّته . وبسبب هذا أغرق الحداثيون الجدد مفهوم التقدم في نسبية متطرفة ، ترى الخصوصية لا التخلف والهوية لا التبعية متناسين ، ربما ، أن النسبية الحضارية المتطرفة أهون الطرق لتصفية مفهوم التقدم وأسير السبل لطرد المستقبل والعودة إلى الماضي . ومع أن البراءة تجد لها مهداً في جميع الفصول ، فإن في تصفية التقدم بحجة الخصوصية ما يبرّئ سلطات ظلامية مهزومة ، وما يُرضي جماهير مهمّشة أتقنت عادة الصمت ، وما يلبي أكاديمياً سعيداً يزاوج بين مهنة الابستمولوجيا ومهنة إيمانية الأمة ، طالما أن «المعرفة الحقة» تتعرّف بإتقان أصول المهنة ، لا في التجرؤ على اليقين وقول الحقيقة .

في كتابه : «مفهوم العقل» يقرأ العروي فكر محمد عبده موضوعياً ، ويعيد بناءه بشكل موضوعي مبيّناً ، في اللحظة عينها ، أن الموضوعية لا تعني الحياد والتطهّر التقني ، كأن نقرأ : «كل ما نقوله هو أنه ، كما لا يجب ردّه قسراً إلى حظيرة المتكلمين ، يجب عدم اعتبار أجوبته حلولاً شافية كافية لمشكلات العصر ، لا فائدة إذن في الوفاء لكل ما قال ، كما لا معنى لهدمه نقطة نقطة، وإبداله بخطاب أكثر اتساقاً في الظاهر، وفي الباطن أكثر جزئية ومحدودية .... » ، إلى أن يقول في نهاية الدراسة : «وهذا الهمّ هو الذي يدفعني إلى أن أنظر إلى عبده لا من جهة

أصل ومنبع مقاله فقط ، ولكن أيضاً من جهة أفق أبعد من أفقه هو ، جهة ما أسميته بالمتاح للبشرية ، وهذا المنظور من الأفق المستقبلي ، بما أنه حاصل وقائم ، مفروض على كل دارس مهما قال وفعل ... » . لا موقع لقطع معرفي متبجّح ولا لخصوصية ترفض ما هو «متاح للبشرية» ، ولا انبهار بماض يجبُّ جميع الأزمنة . درس العروي الشيخ المصري من وجهة نظر تجاوزه ، واعترف به كي يتجاوزه ، ودرسه واعترف به وتجاوزه داخل خطاب نهضوي جديد ، ينجز نظرياً ما لم ينجزه الخطاب النهضوي السالف ، ويدرك أن «القضايا النهضوية القديمة» ، التي لم تعثر على حلولها بعد ، تظل حاضرة ومشروعة وراهنة . قدم عبده ، في حدود زمانه ، خطاباً نظرياً وسطاً ، يخفف من غلواء نخبة بهرها التقدم الأوروبي ، ولا يستفز أكثرية مؤمنة أميّة . ووضع العروي خطاب الشيخ في خطاب يدعو إلى الحداثة ، وهي كونية ولا تقبل بالتجزئة ، متمثّلاً معارف وتجارب مختلفة .

٣- بين علم التراث وسحر الكلمة :

إلى جانب «علم التراث» ، الذي انشغل بوعي الأمة «الجمعي» ، صعد ، ومنذ مطلع السبعينات الماضية ، اتجاه فكري ، جاء من أفق إيديولوجي آخر ، تمحور حول فكرة -أساس هي : الحداثة . أعاد هذا الاتجاه ، الذي بدا أقرب إلى المدرسة الفكرية ، الاعتبار إلى مقولة الفرد ، رداً على إيديولوجيات شعبوية محتضرة ، طمست الفرد بثقل المجموع والرغبات الجماعية . كان فيه ، ربما ، محاولة مخذولة ، لا تنفصل عن سياق ظهوره ، لاستبقاء ملامح قريبة من التنوير . لذا وضع السياق في المحاولة تناقضاً ظاهراً ، فجاءت متمردة ومرتبكة معاً ؛ تتمرد على إيديولوجيات وعدت بالثورة وانتهت إلى الإخفاق ، وترتبك وهي تقدم بديلاً مضطرباً مجزوءاً وغائماً في آن .

تجلّت ثنائية التمرد والارتباك في مستويات عدة أولها : العمومية الحداثية ، إن صح القول ، التي تقول بـ«تقدم متعالٍ» ، يُرى القائلون به دون أن يُرى ، كما لو كان الأفراد الحداثيون بديلاً عن الحداثة . ولعل استبدال الأفراد الحداثيين بالمواضيع التي ينبغي تحديثها هو الذي أعطى الحداثة مرادفاً عاماً آخر هو : الإبداع ، الذي يحيل على حلقة مفرغة ، تشرح الإبداع بالمبدعين وتفسّر المبدعين بآثارهم الإبداعية . كان بديهياً ، في تصور يبدأ من العام وينتهي إلى سرائر المبدعين ، أن تُعَرّف الحداثة ذاتها سلباً ، كأن تكون ضد المحاكاة والتقليد والاتباع ، كما لو كانت تحاول أن تقطع ، باضطراب كبير ، مع إيديولوجيات «سلطوية» استهلكت ، بلا اقتصاد ، تعابير الثورة والواقع والتاريخ . غير أن التعريف الذاتي عن طريق السلب لم يحلّ قضايا كثيرة ، إذ كان عليه أن يفسّر ما يرفض ، أو أن يقع في إنشائية دائرية تتوهم ذاتها نظرية مكتملة . تعبّر المسافة الفاصلة بين التفسير واللفظية المزخرفة ، ربما ، عن مصدر هشاشة الخطاب الحداثي ، الموزّع على مساهمات كتابية غير متكافئة .

يحتل جابر عصفور موقعاً متميزاً في الخطاب الحداثي ، إن لم يكن الصوت الأكثر وضوحاً واتساقاً ، مسَّ الأمر دراساته الأدبية ، أم فاض عنها إلى شيء قريب من التنظير الخالص . والدكتور عصفور مؤهّل لموضوعه أكثر من غيره ، تدعمه دراساته النقدية الجادة وانتساب صريح إلى زمن الاستنارة ، ومقاربة عارفة لا تتطير من الواقع ولا تتبرأ من معنى التاريخ ، وممارسة عملية تتقرّب من طه حسين في سياق يمعن في محو آثاره . ولأنَّ عصفور على ما هو عليه ، فإن نصه يمثّل مرآة ممتازة تعكس الخطاب الحداثي ، في وضوحه وقصوره الواضح في آن .

نقرأ في كتاب : «هوامش على دفتر التنوير» : «تبدأ الحداثة من انقسام الوعي المتمرد على ذاته ، ليصبح ذاتاً فاعلة وموضوعاً منفعلاً ... » . تبدأ الحداثة ، إذن ، من وعي مفرد يرفض الاتباع ، وينقسم على ذاته ويظل مفرداً ، وآية فرديّته ، أو تفرّده ، انقسامه إلى ذات وموضوع ، وهو ما يعني ، نظرياً ، حركة دائرية مكتفية بذاتها ، تحتضن الخالق والمخلوق معاً ، دون توسط خارجي . ربما كان هذا التعريف ، الذي يضع في الحداثة شيئاً من اللاهوت ، هو الذي يجعل الخطاب النظري يتحدث عن الحداثة في ذاتها ولذاتها ، منتهياً إلى مساواة الحداثة ، وهي وعي تاريخي ، بـ «الخلق» ، الذي لا يحتاج إلى زمن . لا غرابة ، إذن ، وقد تجردت الحداثة من ماديّتها الدنيوية ، أو من العلاقات الاجتماعية بلغة أكثر وضوحاً ، أن تستدعي مفردات تشاكل ماهيتها ، مثل الإبداع والرؤية والابتداع ، كأن نقرأ : «ولأن إبداع الحداثة نتاج حركة هذا الوعي ، فإن هذا الإبداع يتحرك ، دائماً ، في أفق يجدد تصوراتنا عن الواقع ... هذا الأفق المعرفي يجعل من رؤية الحداثة منظومة مختلفة المجالات ... » . يستدعي الخطاب ، المتكئ على وعي تنويري ، الواقع ، دون أن يتوقف أمام التوسطات المادية التي تحدّث الواقع ، مؤكداً أن الحداثة رؤية ، وأن الرؤية الحداثية ، تبدأ من وعي انقسم على ذاته ، يلازم نخبة متميزة ، تستبدل بالواقع الذي ينبغي تحديثه الأفراد المتمازين المحدّثين عن الحداثة . وبسبب ذلك ، فإن توزيع «الرؤى» على «منظومة مختلفة المجالات» ، تحتمل الاقتصاد والسياسة والتنظيم المجتمعي ، لا يعلن إلا عن عمومية فكرية ، تختزل العلاقات الاجتماعية إلى نص شعري منير ، أو عن نخبة متعالية ترى ما لا يراه غيرها ، أو أنه يفصح عن الأمرين معاً . إن التعريف الرؤيوي للحداثة ، الذي يشدها لزوماً إلى ميتافيزيقا المبدع المتعالي ، هو الذي يجعل عصفور ، وهو ينقد «تجاوزات» المشروع القومي ، يعطي الحداثة صفات غائمة مثل «الهامشي المشاغب ، المريب ، الذي يتشكك فيه الجميع..» ، علماً أن «الهامشي المريب» تمثّل بقوى سياسية معارضة ، أكثر مما تمثل بوعي منقسم إلى «ذات فاعلة وموضوع منفعل» .

لا يأتي ارتباك خطاب عصفور عن نقص في الوضوح ، وهو الذي يربط بين المستويات الاجتماعية بلغة واضحة ، إنما يتأتى عن أخذه بعمومية نظرية لا تُلبّي وضوحه ، هي : الحداثة ، ككلمة مفردة فضفاضة مكتفية بذاتها ، تضع «الوعي المتمرد» فوق شروطه الاجتماعية والحداثة الرؤيوية فوق التحديث المادي . ولا يتحرر الخطاب من ارتباكه حين يصل بين الحداثة وماديّتها الدنيوية ، مؤكداً أن «المدينة هي الرحم الذي تتولد منه وبه الحداثة»، وأن «الحداثة قرينة

التحديث» ، وذلك لسبب أساسي هو أن الخطاب ، في منطقه الداخلي ، ينصّب الحداثة قوّامة على التحديث ، علماً أن الأخير هو الشرط اللازم للحداثة الاجتماعية . هكذا تبدأ الحداثة ، التي هي الوجه الآخر للإبداع ، من أولوية الوعي المتمرد على غيره ، لتنتهي إلى أولوية الحداثة على عملية التحديث ، دون أن تدري أنها تتحدث عن أفراد مبدعين مغتربين ، أو غرباء ، عن بيئتهم الاجتماعية .

تصبح الحداثة - الرؤية ، في منطق الاستبدال ، هي النظرية والتحديث هو التطبيق ، بل تصبح الرؤية ، في حمولتها الصوفية الثقيلة ، هي المبتدأ ، تاركة التحديث - الخبر يبحث عن تحقّقه في مجال دنيوي عارض ، كأن نقرأ : «والحداثة قرينة «التحديث» بل هي الوجه الذي ينصرف إلى الإنشاء والابتداء على مستوى الفكر والإبداع ، بينما التحديث هو الوجه الذي ينصرف إلى تغيير أدوات الإنتاج المادية للمجتمع ...» . والسؤال هو : كيف تقود الحداثة - الرؤية التحديث المادي إن كانت ، نظرياً ، أثراً له؟ والجواب قائم في جملة أخرى دون أن يكون جواباً : «إذا كانت الحداثة في الفكر والعلم ابتداعاً للمعرفة ولأدوات إنتاجها ، فإن الحداثة في الآداب والفنون ابتداع لرؤية جديدة ... ». يتجاور الابتداع والرؤية ، كما الصناعة والشعر ، في خطاب وصفي يستولد كلماته من منظور شعري للحداثة يضع الواقع والتاريخ بين قوسين وأكثر . تكون الحداثة معطى جاهزاً ونقطة ابتداء ، يقرّرها الوعي المنقسم ، بدلاً من أن تكون أثراً لسيرورة اجتماعية - ثقافية ، متباينة المجالات والأزمنة ، لا تتحدّد بالوعي المفرد الذي إن تصنّم ، في هالته المبدعة ، غدا وعياً منقطعاً عن الحداثة . يتعامل عصفور مع الحداثة ، من حيث هي معطى جاهز ، مثلما تعامل سلامة موسى مع العمل والتقنية ، الذي اطمأن إلى الإنجاز العلمي الأخير ، ولم يتوقف أمام السيرورة التاريخية - المادية التي أفضت إليه . وهذا الموقف ، الذي لا يعوزه التجريد، هو في أساس الانسجام والتناغم ، اللذين نسبهما عصفور إلى الحداثة والتحديث ، مذكراً بحلم وحدة الإنسان والطبيعة ، دون أن يشير إلى الصعوبات الكبيرة التي تمانع الانسجام والتناغم المرغوبين. لا نظرية في الحداثة بلا نظرية عمّا سبقها ، وبلا نظرية أخرى عن العوائق التي تواجه الحداثة. وتصور كهذا لا يستقيم مع الخطاب الوصفي المؤسس على أسطورة المفرد المبدع ، الذي يترك «التفاصيل الصغيرة» لعالم الاجتماع وللاقتصادي وللمؤرخ الحداثي ، الذي يبدأ من السلطة السياسية لا من المجازات الشعرية . ربما يكون جابر ، الذي أحبطه المشروع القومي إحباطاً شديداً ، قد رحل من النظرية إلى «ما بعد النظرية» ، مكتفياً بخطاب رَغَبي ، لا ينفتح على العالم الخارجي إلا لينسحب منه . لا غرابة إذن أن تبدأ دراسته ، المليئة بملاحظات نيّرة ، بالحداثة وتتوسّل الشعر ، لاحقاً ، مجالاً للإبانة والبرهان . ربما يكون من المفيد أن يقارن القارئ الحصين بين دراسة عصفور عن «الحداثة» ، الموجودة في كتابه المشار إليه ، وبقية الدراسات التي ينطوي عليها الكتاب ، أو أن يقارب بينها وبين ما جاء في كتابه الممتاز «الأدب في مواجهة الإرهاب» ، ليكتشف ، بيسر ، أن عصفور أخذ بكلمة لا تلبّي وضوحه ، كما لو كان خطابه النقدي بحاجة إلى مفهوم نظري أكثر تحديداً ، بدايته الأولى : «الحداثة الاجتماعية» ، التي تحرّر الكلام من

غيوم متابعة لا ضرورة لها .

في دراسة كثيفة الجهد عنوانها : «الحداثة ، السلطة ، النص» يقدّم كمال أبو ديب بدوره تعريفاً «حداثياً» للحداثة ، كأن يكتب : «الحداثة في أبسط صورة لها ، هي وعي الذات في الزمن» ، ثم يزيد التعريف وضوحاً فيصبح : «الحداثة إذن هي وعي الزمن بوصفه حركة تغيرّ» ، إلى أن يقترب من قرار موضوعه قائلاً : «الحداثة اختراق لهذا السلام مع النفس ، ومع العالم ، وطرح للأسئلة القلقة التي لا تطمح إلى الحصول على إجابات نهائية ، بقدر ما يفتنها قلق التساؤل وحمى البحث . الحداثة هي جرثومة الاكتناه الدائب القلق المتوتر ، إنها حمى الانفتاح...» ، لا يتعامل التعريف مع الحداثة بل مع الوعي الحداثي ، المتميزّ بـ : الشعور الحاد بالزمن ، الذات القلقة ، رفض المطلقات ، التجزؤ على اليقين ، نسبية المعرفة . غير أن التعريف ، الذي يبدأ بالوعي لا بغيره ، لا يلبث أن يخالطه ارتباك لاحق ، صادر عن تجربة حداثية مفردة ، وعن رفض صوفي للواقع ، يضع الوعي الحداثي في لا مكان ، أو يمدّه بموقع خاص خارج المواقع الاجتماعية كلها .

نقرأ في ما يمس المستوى الأول : «تبدأ الحداثة العربية من اكتناه الذات وتنتهي برفض العالم ، ذلك أنها تكتشف – بعد السبر الأول – أن ما يحجب الذات ويقمطها ويشلّها هو تكدس العالم فوقها ، وإناخته عليها بصلب وأرداف وكلكل .... ، وتصبح الذات معلقة بين انسحاقها القائم ونزوعها المبرح إلى الحرية ، إلى عالم فسيح كالسماء ، طليق بلا حدود..» . يغفل أبو ديب تعريف الذات العربية «المأخوذة بحرية بلا حدود» ، لأنه أغفل ، منذ البدء ، تعريف الحداثة العربية ، معترفاً ، جهاراً ، بأن الوعي الحداثي من ميزة الذين يختبرون سيولة الزمن ويتطيرّون من المطلقات ، وهو ما يعيدنا إلى نخبة متعالية تعالج الحداثة انطلاقاً من وعيها الحداثي الخاص والمكتمل . يتراءى المستوى الثاني ، الذي يفصل بين الحداثيين وغيرهم ، في رفض شمولي متطهر يرى في المعيش رجساً كاملاً . كأن نقرأ : «يصبح الزمن – في التصور الحداثي – حلقة متصلة من القمع ، تبدأ بالتاريخ الذي يتراكم كصفائح القبر ، وتنتهي بالحاضر الذي يجثم على الروح عصراً من الجليد وأرضاً يباباً ....» ، و«لا يبقى للحداثة ، بهذا المعنى ، إلا المستقبل ، لكنه مستقبل حلمي ، جنيني ، مستقبل تصنعه اللهفة فقط ، ولا ضمان على الإطلاق لمجيئه ...» . يتحوّل الوعي الحداثي إلى وعي وجودي فاجع ، يعيش حداثة متعالية خاصة به ، تَحقُقُها في الحاضر مستحيلٌ وقدومها في المستقبل مجرد احتمال . يتكوّن الوعي الحداثي ، بهذا المعنى ، خارج المواقع المألوفة والأزمنة المعترف بها ، ولا يتبقى له إلا «اكتناه الروح» ، فلا تجسير بين الحداثي وغيره ، ولا جسور بينه وبين تاريخ قوامه السلب .

يعثر أبو ديب ، لاحقاً ، على «التجسير المنشود» بين الحداثة وما عداها ، متوسلاً السلطة ، التي تجسّد الاتباع وتنقض الحداثة ، التي هي إبداع لا يأتلف مع الاتباع . نقرأ : «من هذا الوعي الضدي للزمن ، يأتي كون الحداثة ، بدءاً ، رفضاً واعياً للسلطة ...» ، فالسلطة هي النقيض الكامل للحداثة ، ذلك أنها «هي الاكتفاء بالقائم ، هي الرسوخ والترسيخ في إطار

النظام ، هي قولبة الآتي على شكل الكائن . إنها حمى الانغلاق . . . ». إذا كانت الحداثة هي حمى الانفتاح، فإن السلطة هي حمى الانغلاق ، كأنهما عالمان متفارقان ، غياب أحدهما شرط لحضور الآخر . تترا ءى السلطة إعداماً للحداثة في الحاضر ، وتستبين الحداثة إعداماً للسلطة في المستقبل ، الأمر الذي يحدّد الحداثة سلطة متعالية مستقبلية ، ويعيّن الحداثيين سلاطين في مستقبل الأزمنة .

ينتج أبو ديب خطاباً غاضباً متمرداً يرفض الواقع وما فيه وينتهي إلى تجريد ، يتمظهر في نقطتين تخصّان : السلطة ، التي تجرّدت في النزوع الحداثي إلى التجريد ، والقارئ الذي تلغيه التوسطات المستحيلة . يقول أبو ديب : «هذا بحث عن الحداثة في علاقتها بالسلطة . . . وهو بحث عن الحداثة في علاقتها بالسلطة كما تتجلى في النص المنتج نفسه . . . . » . إذا كانت الحداثة هي النص الحداثي ، فإن السلطة هي النص الاتباعي . تؤول الأمور إلى صراع بين نصوص متجانسة مبدعة ونصوص متجانسة مغايرة ، في انتظار «المستقبل الجنيني» ، الذي قد يهزم طرفاً وقد ينصر آخر . والمشكلة كلها أن هذا النص الحداثي مخترق بالإيديولوجيات الاجتماعية المختلفة ، وأن نقا ءه الموهوم لا وجود له ، وأن وهم التجانس لا يدلل على الإبداع بل على نسيان الواقع الاجتماعي . والمشكلة أيضاً أن السلطة ليست نصاً ، إلا في عقلية تصنّم النصوص ، فلا وجود لنصوص تحكم بالإعدام وتنشئ السجون، وتقترح المناهج التربوية . جا ء التجريد من تصور مبتسر للتاريخ ، يساوي بينه وبين الشر ، محرراً الحداثي المتمرد من «ربقة الواقع» ، وواضعاً الحداثة خارج التاريخ . لا ينفصل ، بداهة ، مصير القارئ ، الذي لا وجود له ، عن مصير الواقع ، ذلك أن الحداثة الرؤيوية ترفض الواقع والتاريخ ، وتستبقي مستقبلاً محتملاً . يصبح الخلق الحداثي ، عندها ، خلقاً مكتفياً بذاته ، يحدّث عن غربته الشاسعة في «مجتمع بدائي» غير قابل للتحديث ، ويسرد حكاية «الأنبيا ء الجدد» في زمن متدهور لا يرحب بالنبوّة .

تعارض النظرية ، بالمعنى الدقيق للكلمة ، الإنسان الحداثي بالإنسان القروسطوي ، معتبرة أن «القروسطوي» تمثيلٌ لضيق الفكر والتعصب والسلطة القامعة المتعالية ، التي يتداخل فيها الإنساني والإلهي . بيد أن النظرية ، وهي تقارب الأزمنة الحديثة ، تشير إلى الحداثة في شكليها المتلازمين : الحداثة السياسية التي قوضت السلطة القروسطوية بالفعل السياسي الذي أطلقته قوى اجتماعية جديدة متحرّرة ، والحداثة التقنية التي كشفت عن إمكانيات إبداعية لا متناهية . يساوي أبو ديب، ربما ، بين القروسطوي والسلطة السياسية في العالم العربي ، ويحوّل حداثة التحديث والحداثة التحررية إلى «رؤية» ، ناسياً أن الحداثة معطى تاريخي محدد التعيين والمعيار ، لا يختصر إلى فضا ء روحي قوامه الإبداع الكلامي . ولعل إرجاع الحداثة إلى إبداع كلامي ، ينوب عنها ، هو الذي يأخذ بيد أبي ديب ، بيسر شديد ، إلى مجال المجاز والبيان والجماليات النصية ، كأن يكتب عن : سلطة اللغة ، المغلق والمفتوح ، الشكل والطقس . . . . تعود الحداثة الأدبية بديلاً عن الحداثة الاجتماعية ، من ناحية ، وتعود حداثة متعالية ، من ناحية أخرى ، تلتف حول ذاتها ولا تلتفت إلى المراجع الاجتماعية . ينطوي التصور على رومانسية متقادمة

ويشي ، مادّياً ، بفكر رؤيوي يشاكل مجتمعه العربي الذي أعرض ، تاريخياً ، عن التقنية والمفاهيم السياسية والاقتصادية ، محتفياً باللغة ، من حيث هي أداة خالقة ، أكثر مما هي أداة توصيل اجتماعي متعدد المستويات .

تنتهي الحداثة الرؤيوية إلى النص المشيّئ ، أو بشكل أدق إلى «علم النص» ، مبتعدة ومقتربة من «علم التراث» ، الذي شاءت أن تكون نقيضاً له . فمثلما أن «علم التراث» يتجدّد بعيداً عن الوقائع المادية ، حتى إن استعان بأفكار ماركس وفوكو وهوسرل ، فإن «علم النص» ينغلق على مدّخراته وقد انتسب ، سعيداً ، إلى البنيوية والتفكيك وما بعد البنيوية . يعيد العلم الأول إنتاج معتقدات تتاجر بالموت ، ويعيد العلم الثاني إنتاج رؤى تتاجر بالبلاغة . يتقاطع العلمان رغم اختلاف المواضيع والبدايات ، ينشر الأول «وعي المعاصرة الزائفة» ، ويصل الثاني ، دون قصد منه ، إلى «الوعي التنويري المزيف». تطفح ، في حدود العلم الأول ، إيديولوجيا الخصوصية ، التي تنشغل ، بشكل متعمّل ، بالفرق بين الحداثة الفرنسية و«الحداثة العربية» ، رافضة أن ترى أن الحداثة ، وهي عملية كونية ، لا تحتاج إلى نعوت وصفات . فالإنسان العاقل ، لا يقرّر أن يكون حداثياً ، يُشاكل الفرنسي أو الإسباني ، بل يسعى إلى أن يكون حداثياً . أما العلم الثاني ، أي «علم النص» ، فيزيح الإيديولوجيات جانباً ، رافضاً أن يرى أن في مفهوم الإيديولوجيا إمكانية نقدية كبيرة ، وأن «تشريح النص» ، بالمعنى التقني ، لا معنى له إلا في التعرّف على الإيديولوجيات التي تكوّنه ، من حيث هي منظور يمانع التحرر الإنساني ، أو يسهم في سيرورته المختلفة . بل إن هذا العلم الغريب ينسى أن العمل الأدبي ، شعراً أكان أم نثراً ، مزيج من الحقيقة والوهم ، والموثوقية واللاموثوقية ، والمصداقية والخيال . يحتقب «علم النص» ، في تصوره التقني ، على وَهْم مزدوج ، يعتقد أن قارئ النص روح علمية خالصة لا تلوثها الإيديولوجيات ، وأن كاتبه روح أخرى لا تقل نقاء ، ملغياً بممحاة سحرية المخزون الثقافي الذي يخترق العلاقتين . والسؤال هو : من أين تأتي الحداثة إن كانت علاقات القراءة والكتابة أرواحاً لا يطالها الإيديولوجي ولا يمسّها السياسي الذي لا وجود له إلا بالإيديولوجي القائم فيه؟ يجيب عن السؤال عنوان دراسة كتبها كريستوفر نوريس : «كيف أصبح العالم الحقيقي خرافة؟» ، حيث الواقع والتاريخ والسياسة نصوص بين نصوص شعرية وروائية أخرى . ومن الطرافة بمكان أن هذا التصور الذي يبتسر الحداثة إلى «نص حداثي» ، يطمئن إلى تقنية «التشريح» البريئة ، ويعزف عن الدلالة الاجتماعية للتقنية ، التي تشكل مع العلم النظري المعتمدة عليه مصدراً أساسياً من مصادر الحداثة . إنه سحر الكلمة المكتفي بزمن كلامي وحيد ينقض ، بلاغياً ، الحداثة التاريخية المتعددة الأزمنة ، التي نهضت على العلمي والتقني والسياسي والفلسفي ، وعلى فنون وآداب أدرجت في علاقاتها أبعاداً زمنية متعددة .

٤- الحداثة وتعددية الأزمنة الاجتماعية :

تبدأ الحداثة الرؤيوية من كلمة مفارقة ، تتكشّف ، وهي تتجسّد بشكل مفارق ، نصاً .

يتداعى معنى التاريخ في زمن الأرواح المبدعة ، التي لا تحتاج إلى تاريخ . لكن الباحثين ، الذي يقرؤون الحداثة في تعددية أزمنتها الاجتماعية ، يقولون بشيء آخر . يقول مارشال بيرمن في كتابه الشهير : «كل ما هو صلب يتحوّل إلى أثير – تجربة الحداثة» : «إن الرأسمالية الحديثة ، لا الفن والأدب الحديثان ، هي التي جعلت المرجل يغلي وأبقته على هذه الحال ، مهما كانت الرأسمالية غير راغبة في تحمل الحرارة وشدتها». جاء القول من تأمل ثاقب لأعمال جوته وبودلير وديستويفسكي وغوغول ومن صفحات طويلة من «البيان الشيوعي» لكارل ماركس ، جاء فيها : «فهذا الانقلاب المتتابع في الإنتاج ، وهذا التزعزع الدائم في كل العلاقات الاجتماعية ، وهذا التحرك المستمر وانعدام الاطمئنان على الدوام ، كل ذلك يميز عهد البرجوازية عن كل العهود السابقة . إن كل العلاقات الاجتماعية التقليدية الجامدة ، وما يحيط بها من مواكب المعتقدات والأفكار التي كانت قديماً محترمة ومقدسة ، تنحل وتندثر ، أما التي تحل محلها فتشيخ ويتقادم عهدها قبل أن يصلب عودها . وكل ما كان تقليدياً ثابتاً يطير ويتبدّد كالدخان ، وكل ما كان مقدساً يعامل باحتقار وازدراء ويضطر الناس في النهاية إلى النظر لظروف معيشتهم وعلاقاتهم المتبادلة بعيون يقظة لا تغشاها الأوهام» .

تتفكك الأفكار بسبب تحولات اجتماعية حداثية ، تنزع عن القديم قدسيّته وتفرض مكانه جديداً يرفض التقديس ، جاء التحوّل من زمن اقتصادي أو من زمن سياسي لا يساويه بالضرورة ، أو من زمن فلسفي لا يطابق الزمنين معاً . فلا وجود لفكر يتبدّل بذاته ولذاته إلا في وهم فكري ، يظن ذاته جدّة خالصة . وهو ما أظهره ج.ب تومبسون ، كما هنري لوفقر وغيرهما ، حين ربط بين صعود الرأسمالية الصناعية في أوروبا وتداعي المعتقدات الدينية والسحرية ، التي سيطرت ، ولا تزال ، في المجتمعات ما قبل – الصناعية . فتطور الرأسمالية الصناعية ، على المستوى الاقتصادي اقترن ، على المستوى الثقافي ، بعَلْمنة المعتقدات والممارسات وبعَقْلنة متصاعدة للحياة الاجتماعية . وتداعي الديني والسحري ، كما علمنة المعتقدات ، أنتج «إيديولوجيات اجتماعية» استند إليها صراع سياسي ، بصيغة الجمع ، يستمد قيمه من العالم الدنيوي لا من عالم آخر ، ويتكشّف كوعي عملي متجذّر في العلاقات المجتمعية . وعلى هذا ، فإن استبدال الدنيوي بالمقدس ، بعد صعود الثورة الصناعية ، هو الذي أسس لـ«عصر الإيديولوجيات» الذي قاد حركات ثورية واسعة ، في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين . إن مفهوم الحداثة ، كسيرورة اجتماعية – ثقافية متعددة العناصر والأزمنة يضيء ، على طريقته ، دور الإيديولوجيا في إعادة إنتاج العلاقات الاجتماعية ، الذي تحدّث عنه آلتوسير ذات مرة في دراسة شهيرة ، مبيّناً دور أجهزة الدولة الإيديولوجية في إعادة إنتاج القيم والمعتقدات التي تعيد ، رغم خصوصيتها ، إنتاج العلاقات الاجتماعية المسيطرة . لا يساوي زمن الحداثة الأدبية – الفنية ، بداهة ، زمن الحداثة الاقتصادية أو زمن الحداثة السياسية ، فعلاقات التزامن المتطابق لا وجود لها ، دون أن يعني هذا أنه يمكن الحديث عن «الحداثة الأدبية» كفضاء مستقل كلياً عن الحداثات الأخرى .

إن ما يثير الدهشة في الخطاب الذي يقدمه كمال أبو ديب قائم في الشرح الواسع الذي

يقسمه إلى شطرين غير متجانسين : فهو في الشطر الأول مجتهد في الثناء على النسبي واللايقيني والمتبدّل والاحتمالي ، وهو في الشطر الثاني يذيب التنوع الكلامي كله في أثير الرؤية المتعالية . لكنه ، في الحالين ، لن يقترب من «ظروف الناس وعلاقاتهم المتبادلة» ، فهذا الاقتراب يأخذه إلى سؤال الحداثة الحقيقي ، الذي يبدو عارياً في غياب العلم وسطوة البلاغة الدينية وتخلّف العلاقات الإنتاجية . تلاحظ هنا قرابة جديدة بين «علم التراث» و«علم النص» : فبينما يقول الأول بـ«الخصوصية الإسلامية» ، التي تعارض الديمقراطية بالشورى والعلم بالإيمان ، مستعيداً خطاباً استشراقياً شهيراً ساوى بين «الشرق» والدين و«الغرب» والعلم ، يقول الثاني بـ«بلاغة الشرق» الذي يحتفل بالشعر ويغترب عن التكنيك ، مستأنفاً بدوره خطاباً استشراقياً آخر . وواقع الأمر ، أن الكثير من الحداثيين العرب ، ومنهم الروائي المصري إدوار الخراط ، يمعنون في تنظير الحداثة الكتابية ولا يلتفتون إلى ما هو خارجها قائلين ، ولو بشكل مضمر ، بأمرين : إن حداثة الإبداع منقطعة عن الحداثة الاجتماعية ، وأن زمن الكتابة المبدعة منقطع عن أزمنتها المحلية ، الأمر الذي يسمح للمبدع بأن يختار تقنيّته من جميع الأزمنة ، وأن يتوزّع على زمن السلطة القروسطوية والزمن الأدبي الحداثي الأخير .

تنوس الحداثة الأدبية المكتفية بذاتها ، التي يقول بها بعض المبدعين العرب ، بين التقليدية والانتقائية ، راجعة إلى الماضي ومتقدمة إلى المستقبل ، متوهمة التحرر من عبء التاريخ ، دون أن تدري أن تحررها المفترض يعطي «معرفة» لا ضرورة لها . فالقول بالتعارض بين الفنان الرؤيوي والمجتمع الأعمى لا معنى له إلا إذا كان مندرجاً في منظور تاريخي ، وإلا انتهى إلى أسطورة «الفنان النبي» ، الذي ينتسب إلى أزمنة قديمة توهم أنه قطع معها . لذا يحتفي البعض بـ«جبران خليل جبران» وهو يحتفي بكتابه : «النبي» ، الذي يوهم بإمكانية النبوّة في زمن حداثي ابتعد عن زمن الوحي والإلهام الخالص والنبوة ، بقدر ما يمارس بعضٌ آخر «الحداثة الروائية» مستبدلاً بالفرد المغترب ، وهو قوام المعنى الروائي ، بطلاً مكتملاً ولا نقصان فيه . وقد تبدو هذه الحداثة استعادة متأخرة لرومانسية القرن التاسع عشر ، أو ما سبقه ، التي شهدتها أوروبا ، دون أن يكون ما «يبدو» صحيحاً ، لأن تلك الرومانسية ، على الرغم من «رؤيويتّها» ، كانت غير منخلعة عن «جمهور» ، يرى معها سحب المصانع، الخانقة وفحش الحضارة التجارية الرأسمالية . وليس من الصعب على الإطلاق، تقصي أسباب حداثة جيمس جويس وروبرت موزيل وتوماس مان ، التي نعت على البرجوازية انحطاطها ، بعد الدمار الواسع الذي خلّفته الحرب العالمية الأولى في العقد الثاني من القرن الماضي . إن الفصل الكلي ، أو شبه الكلي ، بين الحداثة العربية ، في شكلها الأدبي ، والحداثة الاجتماعية المنشودة ، هو في أساس ثنائية : التقليد/الانتقاء ، حيث التقنية الفنية المفترضة ، نظراً وممارسة ، تلتبس بالرؤى والأطياف المقدسة وأزمنة الأصول .

لا حداثة بلا نظرية عن زمن ما قبل - الحداثة ، وبلا نظرية أخرى عن عوائق واحتمالات الحداثة الممكنة ، تربط بين المبدع ، الذي يأتي بالجديد ، والجمهور الذي يتقي الجديد ويطمئن إلى استبداد العادة .

مراجع الدراسة

١. محمد وقيدي ، د.أ حميدة النيفر : لماذا أخفقت النهضة العربية؟ دار الفكر ، دمشق ، ٢٠٠٢ ، ص: ١٤٢-١٤٥ .

٢. كمال عبد اللطيف : أسئلة النهضة العربية ، مركز دراسات الوحدة العربية ، بيروت ، ٢٠٠٣ ، ص:٩٠ .

٣. عبدالله العروي : ثقافتنا في ضوء التاريخ ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، الطبعة الثالثة ، ١٩٩٢ ، ص: ١٩٢-١٩٨ .

٤. عبدالله العروي : مفهوم العقل ، المركز الثقافي العربي ، الدار البيضاء ، ١٩٩٦.

٥. عبد الرزاق عيد : أزمة التنوير ، الأهالي ، دمشق ، ١٩٩٧ .

٦. د. جابر عصفور : هوامش على دفتر التنوير ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ، ١٩٩٤ ، ص: ٦١-٦٣ .

٧. ماهر الشريف : رهانات النهضة في الفكر العربي ، المدى ، دمشق ، ٢٠٠٠ .

٨. ب.م.هولت : صانعو أوربا الحديثة ، دمشق ، وزارة الثقافة ، ١٩٦٩ .

٩. كريستوفر نوريس : نظرية لا نقدية ، دار الكنوز الأدبية ، بيروت ، ١٩٩٩ .

١٠. هشام شرابي : المثقفون العرب والغرب ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧١ .

١١. البرت حوراني : الفكر العربي في عصر النهضة ، ١٧٩٨-١٩٣٩ ، دار النهار للنشر ، بيروت ، ١٩٧٧ ، الطبعة الثالثة .

12. E .Balibar: E crits Pour Althusser, La découverte, Paris, 1991.

13. A .Laroui: Islam et Modernité, La découverte, Paris, 1987. .

14. M .Berman: All that is Solid Melts into air, verso, London, 1983.

15. C .Taylor: Les Sources du moi, Seuil, Paris, 1998.

16. J.B .Thompson: Ideology and Modern Culture, Polity press, UK, Cambridge, 1990.

١٧. مجلة فصول ، المجلد الرابع ، العدد الثالث ، أبريل - ١٩٨٤ (كمال أبو ديب) والمجلد الأول ، أكتوبر - ١٩٨٠.

دراسات

٢

في نقد الصهيونية

نفي المنفى أم وهم الهوية..؟

حسن خضر

١- هواء أوديسا

كانت أوديسا، في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مدينة تحيط بها نيران الجحيم، ويلوّث هواؤها صفاء الإيمان، بفضل ما فيها من تحريض على الهرطقة. أو هكذا كانت تبدو، على الأقل، في نظر أعداد يصعب حصرها من اليهود في الأراضي الروسية. كان هؤلاء في معظم الأحيان آباء، يعيشون في منطقة الاستيطان اليهودي*، ويحذرون أبناءهم من مخاطر التخلي عن أنماط الحياة التقليدية، والهجرة إلى المدن.

فعلى امتداد ذلك القرن شهد المجتمع اليهودي التقليدي في روسيا عملية تفكك، نجمت عنها فجوة هائلة بين المتمسكين بالتقاليد المتوارثة، وبين المتمردين عليها. لذلك، ورغم سوء العاقبة التي يهدد بها، ويفترض وقوعها الآباء، كانت أوديسا تنطوي على خصائص حرّضت يهود آخرين على إقامة صلات، ومقارنات إيجابية، بينها وبين باريس، وحتى القول: إنها «قدس اليهود» في تلك البلاد. وإذا أرادوا وصف شخص يعيش حياة خاملة، وهانئة، كانوا يقولون عنه: «يعيش كإله في أوديسا»[1].

* تتكون من خمس وعشرين مقاطعة في روسيا القيصرية سُمح لليهود بالإقامة فيها بصفة دائمة

لا يمكن التعامل مع مواقف متضاربة كهذه، باعتبارها تحيّزات متبادلة بين سكّان المدن، وسكّان المناطق الريفية وشبه الريفية. كما لا يمكن التعامل معها كنتيجة طبيعية لصراع الأجيال، لأسباب منها:

أن التجمعات اليهودية في أوروبا الشرقية والوسطى ـ كما في كل مكان آخر ـ لم تكن قبل هذا التاريخ، أو بعده، زراعية، أو شبه زراعية، وصراع الأجيال لم يكن ظاهرة طبيعية، كما يحدث في حالات مشابهة، بل كان قسريا، وجزءا، من عملية تاريخية أكبر، وأشد تعقيدا، ستؤدي في نهاية المطاف إلى زوال المجتمع اليهودي التقليدي نفسه.

ولا يمكن التعامل معها حتى باعتبارها حالة تمثيلية لما كانت عليه حياة التجمعات اليهودية، في أوروبا الشرقية والوسطى، في التاريخ المذكور. فقد كانت الغالبية العظمى من اليهود في تلك البلدان تعيش في مراكز غير حضرية، وتخضع لنظام صارم للضبط والمراقبة الاجتماعيين.

لكن تحوّل أوديسا إلى مركز جذب ليهود البلدات، والقرى اليهودية المجاورة ـ ومناطق أخرى ـ وتبلور دورها كمركز للأدب العبري الحديث، منذ سبعينات القرن التاسع عشر، وحتى عشرينات القرن العشرين، أي على امتداد نصف قرن من الزمن، يمنحها طاقة تمثيلية تتجاوز حدودها. وتستمد قيمة مضاعفة بالنظر إلى قائمة الشخصيات، التي عاشت فيها خلال الفترة المذكورة، وهي شخصيات تركت بصمات دائمة على الثقافة العبرية، والأيديولوجيا الصهيونية، في زمنها، وفي الوقت الحاضر.

عاش في أوديسا ليون بنسكر، وموشي لايب ليلنبلوم، وحاييم نحمان بيالك، وآحاد هاعام، وس. أبراموفيتش، المعروف أكثر باسم مندل بائع الكتب، ويوسف حاييم برينر، وغيرهم من المثقفين، والنشطاء السياسيين. وفي تلك الفترة كانت المدينة تزخر بدور النشر، والمدارس، والدوريات العبرية، إلى جانب أعداد كبيرة من الباعة، والمضاربين، والحرفيين، وشخصيات العالم السفلي. ويقدر بن ساسون في كتابه عن تاريخ اليهود أن عددهم في تلك المدينة، مع نهاية القرن التاسع عشر، بلغ خمسين ألف نسمة، ووصل إلى مائة وخمسين ألف نسمة في العقد الثاني من القرن العشرين[٢].

ويمكن تخمين مدى الطاقة التمثيلية التي تحفل بها أوديسا، إذا أدركنا دور الشخصيات المذكورة في صياغة الهوية اليهودية المعاصرة، ناهيك عن حقيقة أن منظمة أحباء صهيون، الرائدة في مشروع الاستيطان الكولونيالي في فلسطين، وذات الدور الحاسم في تاريخ الحركة الصهيونية نشأت، أيضا، في تلك المدينة، إلى جانب جمعيات من نوع «جمعية أوديسا لنشر التنوير بين اليهود في روسيا»، ودوريات عبرية ظهرت في المدينة منذ ستينات القرن التاسع عشر.

وقد لفتت ظاهرة أوديسا أنظار المؤرخين اليهود، الذين حاولوا تفسير وظيفتها كمركز تبلورت فيه عملية تحديث الفكر والثقافة اليهوديين، بعيدا عن أجواء الغيتو اليهودي المتزمتة، ورقابة السلطات القيصرية الصارمة في ذلك الوقت. وهناك الكثير، وربما أكثر مما تقتضي الحاجة، من الكتب والدراسات المطوّلة حول أوديسا، وتاريخ ودلالات الوجود اليهودي فيها منذ النصف

الثاني من القرن التاسع عشر.

وليس من قبيل المبالغة القول إن الموقف من ظاهرة أوديسا ينطوي على خيارات سياسية وأيديولوجية، تلقي بظلالها على مناهج الكتابة التاريخية، وكيفية تحقيق معرفة موضوعية تجاه تطوّرات حاسمة في تاريخ البشرية من نوع:

عصر التنوير، والثورة الفرنسية، وظهور الدولة القومية بالمعنى السياسي والأيديولوجي، وعملية الإنعتاق التي عاشتها المجتمعات اليهودية، بدرجات وتواريخ متفاوتة، في أوروبا الشرقية والوسطى والغربية، وما تركته من آثار، نهائية وبعيدة المدى، على بنية المجتمعات اليهودية، وعلى الهوية التقليدية نفسها، التي عاشت مستقرة منذ القرون الميلادية الأولى، لتجد نفسها «فجأة» في خضم تحوّلات كونية كبرى[٣].

لم تكن الهوية اليهودية قبل تلك التحوّلات، التي عصفت بالعالم القديم خلال قرنين، موضوعا للتساؤل بين اليهود في مختلف مناطق العالم. فقد كانت دينية في المقام الأوّل، وكان اليهودي هو الشخص الذي يمارس التعاليم والطقوس الدينية، وينطبق عليه تعريف الشريعة لليهودي، ويعيش في مناطق مخصصة لليهود. ولم توجد، بهذا المعنى، فروقات جوهرية بين يهودي يعيش في اليمن، وآخر يعيش في أوكرانيا.

وما عدا العيش في مناطق محددة، لم تكن هوية اليهودي تختلف عن هوية الشعوب التي عاش بين ظهرانيها. كانت العناصر المكوّنة لهوية تلك الشعوب دينية في المقام الأوّل، وكانت تبرز فيها مكونات إقليمية من نوع الانتساب إلى منطقة معيّنة، وكونها من رعايا سلالات إمبراطورية (رعايا آل العثماني، أو آل هابسبورغ، أو آل رومانوف) أو رعايا النبلاء وكبار الإقطاعيين، وهي عناصر ذات وجود في هوية يهود العالم الإسلامي، والغرب، أيضا.

لكن العملية، التي أطلقتها الثورة الفرنسية في أواخر القرن الثامن عشر، وضعت حداً للهوية بعناصرها القديمة، عندما نقضت الحق الإلهي للملوك بالحق الطبيعي للشعب، وطرحت مفهوم المواطن كنقيض للرعية، والدولة القومية كنقيض للإمبراطورية متعددة اللغات والأعراق، وحملت مفاهيم العقلانية، والعقد الاجتماعي، إلى جانب نداء الحرية، والإخاء، والمساواة، إلى مناطق مختلفة من العالم.

وقد أدى ظهور المفاهيم الجديدة إلى تفكك إمبراطوريات، وتقطيع أوصال دول، وظهور دول جديدة، وإلى أشكال مختلفة من الحروب، والثورات، والتوسّع، والتطهير العرقي، على امتداد قرنين من الزمن، كان القرن العشرون أكثرها دموية، بفضل النتائج المدوية لسقوط إمبراطوريات آل عثمان، وآل رومانوف، وآل هابسبوررغ (وهي دول متعددة الأجناس، والأقوام، واللغات، والثقافات)، واندلاع حربين عالميتين هما من النتائج المتأخرة لثورات القرن التاسع عشر القومية البرجوازية، وعدم اكتمال بعض مشاريع الضم والصهر القوميين، إلى جانب ظهور حركة التحرر القومي في المستعمرات، لتصفية تركة كولونيالية تعود إلى قرنين من التوسع الاستعماري الأوروبي.

تركت كل هذه التحوّلات آثارا بعيدة المدى ونهائية على مختلف الشعوب، والأقوام، والأعراق في الكون. وكان بينها الجماعات اليهودية، التي لم تدخل الأزمنة الحديثة بمحض إرادتها ـ كما يقول إسرائيل شاحاك[٤] ـ بل أرغمت عليها. وقد نجمت عن هذه العملية محاولات متكررة لتعريف اليهودي، واليهودية، إلى حد تبدو معه محاولات تعريف اليهودية، منذ التنوير والانعتاق وحتى الوقت الحاضر، و«كأنها لا نهائية»، كما يقول إيمانويل غولدسميث[٥]، حتى في الدولة اليهودية، التي لم تتمكن، بعد، من التوصل إلى تعريف نهائي لمن وما هو اليهودي.

٢- محاولات للتعريف

كانت حركة الهاسكلاه (التنوير، وبشكل أدق العقلانية، والمسكيل، أي المنوّر تعني المثقف) اليهودية، التي ظهرت بين اليهود في ألمانيا، وضربت جذورها هناك، محاولة مبكرة لتعريف اليهودي واليهودية بطريقة جديدة، وقد سعت إلى إدخال تعديلات جوهرية على مضمون وشكل الديانة اليهودية، لتخليصها من الخصائص القبلية، وتمكين قيمها الكونية، ومضمونها الإنساني، من التحوّل إلى هوية لليهودي في عصر التنوير.

ورغم أن تلك الحركة كانت محدودة النفوذ في أوروبا الشرقية، والوسطى، واقتصر نفوذها على اليهود في أوروبا الغربية، إلا أن حرصها على إحياء اللغة العبرية ترك نتائج بعيدة المدى على اللغة نفسها، وعلى وظيفتها في مشاريع الدولانية اليهودية، كما تجلت على يد النشطاء السياسيين اليهود في أواخر القرن التاسع عشر.

وهذا، بدوره، يقود إلى القومية الييدشية[٦]، التي عرفها قرّاء الأدبيات الماركسية في العالم العربي من خلال نقد لينين الصارم لنزعتها القومية الانفصالية، كما تجلّت في حركة البوند اليهودية الاشتراكية. كانت حركة البوند أهم حركة سياسية وأيديولوجية بين يهود أوروبا الشرقية، وكانت تهدف إلى تحقيق الاستقلال الذاتي لليهود في المناطق التي يعيشون فيها منذ قرون، أي في منطقة الاستيطان اليهودي Pale of Settlement، انطلاقا من وجود لغة قومية تجمع بينهم هي لغة اليدش (مزيج من العبرية والألمانية). وكانت، بعبارات بوعز عفرون، التعبير الحقيقي عن الميول الدولانية اليهودية في أوروبا الشرقية[٧].

انطلقت القومية اليدشية، على غرار الحركات القومية الرومانسية، من اعتراف بمركزية اللغة في مشاريع الإحياء القومية، لكنها رفضت العبرية باعتبارها لغة قبلية، ونظرت إلى اليدشية كلغة قومية تضم التجليات الفكرية والإبداعية والفنية لوجود اليهود على مدار قرون، في مناطق موّحدة، وذات خصائص مشتركة. وبهذا كانت تتفق مع الهاسكلاه حول أهمية اللغة، لكنها تفترق عنها في اختيار لغة يهودية غير العبرية (هناك، أيضا، اللادينو، وهي مزيج من العبرية والأسبانية).

أما الصفة الثانية التي ورثتها القومية اليدشية عن المنوّرين اليهود فكانت العلمانية. وفي هذا الشأن كانت فرضيتها الأساسية أن نجاح الديانة اليهودية في البقاء، بعيدا عن كل وجود قومي، يعني أن الوجود القومي نفسه يستطيع البقاء دون الإيمان. ورغم النفوذ الواسع لليدشية

إلا أن نجاح البلشفية في روسيا، وتحطيم المجتمعات اليهودية في معظم أوروبا الشرقية، والوسطى، في الحرب العالمية الثانية، أوصل الييدشية إلى نهاية محتومة. وقد كانت الصهيونية خصما عنيدا للييدشية، إذ اعتبرتها لغة المنفى، وحظرت استخدامها في مجالات مختلفة، كالصحافة والمسرح، في السنوات الأولى لقيام دولتها[٨].

إلى جانب الييدشية، بدأت منذ أواخر القرن الثامن عشر موجة واسعة للاندماج في بلدان أوروبا الغربية، والوسطى، بطريقة موازية لقوانين الانعتاق، وتمتع اليهود بمواطنة كاملة في تلك البلدان. وقد شكّلت أفكار عصر التنوير، بما تنطوي عليه من قيم كونية، وتعزيز للنزعة الفردية، الرافعة الأيديولوجية للمثقفين اليهود المدافعين عن الاندماج في بلدان مثل ألمانيا، وفرنسا، وبريطانيا. وفي الولايات المتحدة، التي تزايد عدد اليهود فيها بفضل موجات الهجرة منذ سبعينات القرن التاسع عشر، لتصبح أهم مراكز الدعوة إلى الاندماج.

أراد دعاة الاندماج الانخراط في قومية بلدانهم، واعتناق ثقافتها، ولغتها، وقضاياها السياسية والاجتماعية، لذا نظروا إلى اليهودية كديانة فردية، ذات خصائص كونية. وعند ظهور الصهيونية اتهموها بعرقلة اندماج اليهود، وتعريض ولائهم للشك. فالدعوة إلى قومية خاصة تعزز من مصداقية اتهام اليهود من جانب المعادين للسامية، بأنهم غرباء عن أوروبا. ورغم أن الهولوكوست منح الذرائع الصهيونية حول مخاطر العداء للسامية قدرا كبيرا من المصداقية، إلا أن إنشاء الدولة اليهودية حمل نتائج متناقضة:

نظرت الصهيونية إلى الدولة اليهودية كمشروع للخلاص، واعتبرت أن وجود دولة يهودية يضع حدا لحياة الدياسبورا اليهودية، ومع ذلك لم تكف الدياسبورا عن الوجود، حتى بعد ما يزيد عن ستة وخمسين عاما على قيام الدولة.

والأهم أن عدد اليهود خارج الدولة اليهودية أكبر منه فيها، وأن الغالبية العظمى من موجات الهجرة إلى إسرائيل، تمت لعدم وجود خيارات أخرى. وقد أسهمت هذه الحقائق ـ إلى جانب ازدهار اليهود في أوروبا، والولايات المتحدة، وتحوّل وجودهم في تلك البلدان من وجود مؤقت ـ حسب الزعم الصهيوني القديم ـ إلى وجود يجب أن يكون دائما، بفضل نفوذهم في مراكز القرار الأوروبية، والأميركية، ومساعداتهم المادية والمعنوية الهائلة ـ في إعادة الاعتبار إلى بعض المرافعات القديمة لدعاة الاندماج.

أخيرا، قبل الانتقال إلى الاستجابة الصهيونية، تجدر الإشارة إلى اليهودية الأرثذوكسية، التي سيطرت على الغالبية العظمى من يهود العالم قبل عصر التنوير والانعتاق، وفقدت بفعل هاتين العمليتين سيطرتها ومكانتها، خاصة في أوروبا الشرقية والوسطى، مركز نفوذها الكبير. لم تترك هاتان العمليتان أثرا يذكر على اليهودية الأرثذوكسية، سواء على تعريفها للهوية اليهودية، أو علاقتها بغير اليهود.

نظرت الأرثذوكسية إلى المنفى كجزء من خطة إلهية كبرى، ورفضت الاندماج، كما رفضت فكرة الدولة اليهودية، باعتبارها تدخلا بشريا في شؤون المخلّص. لذا، وقفت ضد الصهيونية،

بسبب مضمونها العلماني، وتدخلها في الخطة الإلهية. ورغم أن الجناح القومي للأرثذوكسية برر تحالفه مع الصهيونية بالعمل على تسريع قدوم المخلّص، إلا أن أقلية ذات نفوذ كبير ما زالت على موقفها.

الصهيونية من جانبها زعمت، وما زالت، أنها تقدم الحل النموذجي، والأكثر راديكالية للأزمة الناجمة عن تفكك الهوية التقليدية، وتصرفت على طريقة الحركات الخلاصية فابتكرت لنفسها جغرافيا مقدسة، وخارطة للزمن، وهوية بديلة. وقد انطلقت في هذا الجهد من فرضية مفادها أن الكينونة اليهودية، كما تبدت، في أواخر النصف الثاني من القرن التاسع عشر، مريضة، وأن شفاءها لا يتحقق خارج منطقة إقليمية تخصها، لتتمكن من تطبيع وجودها في الزمان والمكان، على غرار بقية الشعوب في الكون.

ولم يكن هذا الزعم ممكنا دون القيام بعمليتين متوازيتين: تأويل الماضي الملتبس، والحاضر المأزوم، بطريقة انتقائية تخدم أهدافا آنية ونفعية أكثر من اهتمامها بالحقيقة:

وفي سياق تأويل الماضي أُخضع التاريخ اليهودي إلى عملية علمنة قسرية، لتجعل منه تاريخا قوميا في المقام الأوّل، وقد تحوّلت التوراة بموجبه إلى وثيقة ملكية للأرض، واللغة إلى دليل على تبلور الهوية منذ زمن سحيق، والشريعة أصبحت مجرد قناع يموّه الحقيقة القومية للشعب. تمت هذه العملية بمفردات، ومفاهيم الحركات القومية الرومانسية في أوروبا الشرقية والوسطى، وبطريقتها المعهودة في التزييف، دون الاعتراف بذلك في أغلب الأحيان، بل ويمكن القول إنها تمت بطريقة ترفع من أولوية وقيمة العوامل اليهودية الذاتية، على حساب العوامل الخارجية.

كانت العوامل الخارجية أكثر حسما، بطبيعة الحال، ومع ذلك لم يهتم مثقفو الصهيونية الأوائل بهذه الحقيقة، فقد انطلقوا ـ كما يقول واينبرغ في تفسيره للطريقة التي صيغت بها الهوية اليهودية في العقدين الأخيرين من القرن التاسع عشر ـ من فرضية صواب القراءة الانتقائية للتاريخ اليهودي باعتبار «أن ثمة أشياء تستحق الذكر، وأشياء أخرى غير مهمة للقرّاء المعاصرين»[٩].

لذلك، يصعب العثور في كتب كلاسيكية، تسير على نفس المنوال، من نوع «الفكرة الصهيونية» لآرثر هرتسبرغ[١٠]، على قراءة نقدية للعلاقة بين الأفكار الأساسية لآباء الصهيونية الأوائل، وأفكار المجتمعات التي عاشوا فيها، وكتبوا بلغتها. والطريف أن هذا الكتاب الذي ترجم إلى العربية، قبل أربعة وثلاثين عاما، مارس بدوره نفوذا على كتابات عرب وفلسطينيين رفعوا من شأن العوامل الذاتية في تحليل الظاهرة الصهيونية، دون الانتباه إلى أهمية المكونات الخارجية وأولويتها.

وقد هيمنت هذه الطريقة على الأدبيات الصهيونية، وعلى علوم الاجتماع والتاريخ في الأوساط والمؤسسات الأكاديمية قبل، وبعد قيام الدولة اليهودية، وما زالت كذلك حتى اليوم، رغم العدد المتزايد من المحاولات النقدية والمنشقة، التي تقف في طليعتها مدرسة تدعو إلى دراسة

تبلور المجتمع والمؤسسات اليهودية في فلسطين، في سياق الصراع مع الفلسطينيين على الأرض. وقد احتلت هذه الخلفية في الأدبيات الصهيونية التقليدية مكانة ضئيلة مقارنة بالعوامل الداخلية التي حكمت حركة الييشوف اليهودي.

وبالطريقة نفسها جرى تأويل الحاضر المأزوم. فالتنوير، والدولة القومية، والانعتاق، وتحلل بنية المجتمعات اليهودية التقليدية، أصبحت بعد اختزالها، وتشويه مضمونها، مجرد مكوّنات في مفهوم ديني للخلاص، وجرى حقن ذلك المفهوم بتعبيرات ودلالات قومية، مستمدة من ثقافة وأيديولوجيا أوروبا القرن التاسع عشر، ليصبح برنامجا للخلاص القومي. وفي هذا السياق تختزل أوديسا ـ أي الظاهرة التي وقعت في زمان ومكان محددين، وكانت جزءا من ظاهرة أشمل ـ باعتبارها أحد التجليات المبكرة ذات الدلالة لبرنامج الخلاص القومي. ولا ضرورة للتذكير، طبعا، أن هذا الاختزال يخدم ويعزز دور العوامل الذاتية، بقدر ما يسهم في تشويه ظاهرة تقبل تأويلات مختلفة ومتناقضة مع التأويل الصهيوني.

وأخيرا هناك اتجاهات نقدية، في حقول متخصصة مثل التاريخ، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، وهي تشكل قراءة غير صهيونية للمجتمع والتاريخ اليهوديين في عصر التنوير، والثورات القومية البرجوازية في القرن التاسع عشر. ومن النماذج البارزة كتاب من تحرير ديفيد مايرز ووليام راو في أواخر التسعينات بعنوان «من الغيتو إلى الانعتاق: إعادة نظر سياسية ومعاصرة للمجتمع اليهودي»[١١]، وكذلك «الهوية اليهودية في العالم الحديث» لمايكل ماير[١٢]، وهي، إلى جانب أعمال أخرى، ترسم صورة مغايرة للمألوف في الأدبيات الصهيونية حول مفاهيم من نوع الغيتو، والهوية اليهودية في زمن الانعتاق.

٣- وجوه شاحبة أم جلود برونزية

مهما يكن من أمر، كان اقتراح هوية بديلة ليهودي الغيتو بمثابة الضلع الثالث للأيديولوجيا الصهيونية، فتوليف الماضي، واختزال الحاضر، كانا يؤديان، بالضرورة، إلى اقتراح بشأن شخصية ذات ملامح وهوية جديدة، يعرّفها آدم غارفينكل على النحو التالي:

اليهود في أوروبا يعتمدون على الغير، وفي منطقة إقليمية تخصهم سيصبح في مقدورهم الاعتماد على أنفسهم. وهم في أوروبا يتكلمون لغات الشعوب التي يعيشون بين ظهرانيها، وفي إقليم يخصهم سيتكلّمون لغتهم الخاصة. وفي أوروبا لا يستطيعون الدفاع عن أنفسهم، وفي مكان يخصهم يستطيعون الدفاع عن أنفسهم، وعن حقوقهم. وهم في أوروبا شاحبو الوجوه، يميلون إلى الكتب، وفي مكان يخصهم ستصبح جلودهم برونزية، وتزدهر حياتهم بالعمل الحقيقي، كما كانوا في الزمن الغابر. لم يشعر اليهود بالراحة في المنفى، ولن يحققوا راحة البال والقناعة دون جذور يضربونها في الأرض[١٣].

واللافت وسط كم هائل من التحليلات، والأوصاف، والنبوءات، التي صاحبت ضرورة البحث عن هوية بديلة، وعن يهودي جديد، أن جسد اليهودي كان الحقل المفضّل لمشاريع هندسة الهوية،

بل ويمكن القول إن حيازة اليهودي الجديد لقدر أكبر مما يجب من الثقافة كانت نقيصة في بعض الأحيان. وكثيرا ما ورد الكلام عن الانخراط في القراءة، بدلا من الانخراط في شؤون العالم، في سياق نقد يهودية الغيتو، أو اليهودية الباحثة عن الاندماج[١٤].

كانت الصهيونية، بهذا المعنى، محاولة لهندسة هوية جديدة، في مكان جديد. وقد جرت هذه المحاولة، سواء عبر المرافعات السياسية، والنقاشات الفلسفية، بتعبيرات أدبية، وفي الحقل الأدبي في أغلب الأحيان. فثيودور هرتسل، الصحافي وكاتب المسرحيات، الذي صاغ قصة بعنوان «الأرض القديمة ـ الجديدة»، لطرح الخصائص المنتظرة للدولة اليهودية، لم يكن الوحيد بين مؤسسي الصهيونية السياسية الذي يستعين بالأدب لعرض أفكاره السياسية. فقد كان الأدب الحقل المفضل، حتى لتصفية الحسابات السياسية، لدى آباء الصهيونية ومثقفيها، إلى حد أثار التساؤل حول ظاهرة كهذه، وأسبابها.

وقيل في هذا الشأن إن الصهيونية لم تتمكن من إنجاب فلاسفة، لأن الفلسفة نمت في أوساط المنوّرين اليهود في ألمانيا ـ بفضل الجذور العميقة للفلسفة في الثقافة الألمانية ـ ووصلت معهم إلى طريق مسدود، بينما كان الأدب يحظى بالأولوية في الإمبراطورية الروسية، التي أنجبت أهم الروائيين في القرن التاسع عشر. وفي تلك البيئة عثرت الصهيونية على مثقفيها وجنودها. ويمكن، استنادا إلى هذه الخلفية، أيضا، تفسير حقيقة وجود أعداد كبيرة نسبيا من الروائيين، والشعراء، في إسرائيل، وعدم وجود فلاسفة من القطع الكبير.

وما يعنينا، في هذا الشأن، أن مفهوم اليهودي الجديد، كنقيض ليهودي الغيتو، وكمخلّص لشعبه، قد ظهر في هذا السياق. وفي النقاشات التي جرت في ذلك الوقت ما لا يعيد إلى الأذهان عملية التلفيق الناجمة عن علمنة قسرية لمفاهيم دينية وحسب، بل ويسهم في تفسير تناقضات تعاني منها الهوية الإسرائيلية في الوقت الراهن، أيضا. فاليهودي الجديد، كما يرى ماكس نوردو، المقرّب من هرتسل، هو الذي سينقذ الشعب اليهودي، لأن رغبة قد تملكت اليهود «لإنشاء مملكة صهيون». وهذا المنقذ لا يستمد إلهامه من التوراة، أو من الشريعة، ولا يعنيه ازدياد الروح اليهودية رحابة، أو علمنة، لأنه يستمد إلهامه من الواقع القاسي[١٥].

يختلف نوردو، بهذا التفسير، مع أحاد هاعام الحريص على الروح اليهودية، ويمتاز برينر بموقف يختلف عن الاثنين، لأنه يشك في قدرة اليهود على تطبيع وجودهم، أما مارتن بوبر، الذي يحاول الجمع بين الصوفية اليهودية والفلسفة الأوروبية المعاصرة، فيختلف مع كل هؤلاء، ويمكن توسيع قائمة الاختلاف والمختلفين لتشمل أغلب الشخصيات المعروفة في الحقل الثقافي والأيديولوجي الصهيوني. فما يجمع بين هؤلاء كلهم يتمثل في اعتناق موقف الهاسكلاه العدائي تجاه الدين، وفي الوقت نفسه اعتناق موقف معاد للهاسكلاه، بقدر ما يتصل الأمر بالتخلي عن الحصرية اليهودية، وقبول مبدأ الاندماج.

وفي الحالتين نجم هذا الموقف في شقه الأوّل، عن نظرة متحفظة تجاه الدين بدأت تكتسب نفوذا متزايدا في الثقافة الأوروبية منذ الثورة الفرنسية، ونجم في الشق الثاني عن شكل متطرّف من

أشكال القومية الرومانسية يوّحد بين العرق والدولة، وكان في جذر النزاعات الدموية التي فتكت بمنطقة البلقان، وما زالت حتى الآن. وقد أسهم هذا الخلط بين العرق والدولة في خلق مصالح متبادلة مع أكثر المعادين للسامية تطرفا منذ أواخر القرن التاسع عشر، في روسيا القيصرية وغيرها.

ورغم أن فكرة اليهودي الجديد تكوّنت من عناصر متنافرة، إلا أن صفاته الجسدية لم تكن محط إجماع وحسب، بل ومصدر فتنة أيضا، من جانب اتجاهات وأوساط صهيونية مختلفة. فماكس نوردو اخترع تعبير «يهودية العضلات»، وقام بتفسيره على النحو التالي: «فلنصبح مرّة أخرى رجالا يمتازون بصدور عريضة، وعضلات مفتولة، وعيون جريئة»[١٦].

واللافت للنظر أن أوصاف اليهود كأشخاص يمتازون بصفات أنثوية، وبسمات جسدية ضعيفة، كانت شائعة في الأدبيات المعادية للسامية، ولم تثر من جانب مثقفي الصهيونية الأوائل ما يستدعي تفنيدها، بل كثيرا ما أعاد هؤلاء إنتاجها بوصفها صحيحة، ووصفوا اليهود «بمصطلحات قاربت النعوت اللاسامية المسعورة»، كما يقول زئيف شتيرنهال. لذلك يضع نوردو «يهودية العضلات» المأمولة في المستقبل، في تعارض مع يهودية الغيتو: «من الواضح حتى في نظر أكثر اليهود اعتزازا بالنفس أن اليهودي شخص أخرق، غير مناسب من ناحية جسدية، ويتسم بضعف يدعو إلى الشفقة»[١٧].

وقد أخذت الصهيونية على عاتقها مهمة تحويل الأخرق، وغير المتسق جسديا، وخائر القوى، إلى يهودي جديد، عبر تأويلات خاصة لأيديولوجيات أوروبية سائدة في النصف الثاني من القرن التاسع عشر، ومن بينها الماركسية، ونزعة العودة إلى الأرض الشعبوية الروسية، التي حوّلها تولستوي إلى ما يشبه الدين الجديد.

وبتأثير مباشر من البيئة الروسية، وأيديولوجياتها المتنوعة، ظهرت في الصهيونية العمالية، بشكل خاص، تجليات أيديولوجية مختلفة، وذات صلة وثيقة بمشروع الهوية الجديدة، ومنها دين العمل لجوردون، ونظرية الهرم المقلوب لبورخوف.

في الحالة الأولى كان المقصود بدين العمل إنشاء علاقة روحية بالأرض، وبالعمل اليدوي كوسيلة للخلاص الفردي والجمعي، لأن اليهود في المنفى فقدوا الصلة بالأرض، وبالتالي أصبحوا كائنات طفيلية، وتمكنت منهم الأمراض الجسدية والمعنوية. وفي الحالة الثانية تعني إعادة الهرم المقلوب إلى قاعدته الطبيعية، تحويل العمال والمهنيين والفلاحين والحرفيين إلى قاعدة للهرم الاجتماعي.

لتحقيق هذه الغاية أصبحت المراكز الرياضية، المعنية ببناء الأجساد القوية، وتدريب الشبان على فنون القتال، ، من أبرز الأنشطة التي تقوم بها المنظمات الصهيونية في أوساط التجمعات اليهودية. وغالبا ما كان يجري اختيار المرشحين للهجرة إلى فلسطين من بين الشباب الأصحاء، لأن الكهول والمرضى يمثلون عبئا لا يمكن تحمل تبعاته. وما زالت بعض الفرق الرياضية الإسرائيلية تحمل أسماء فرق نشأت في أوروبا قبل قيام الدولة.

وقد وصل هذا الولع بالأجساد القوية حدا دفع بعض المشرفين على الجهاز الطبي الصهيوني في فلسطين، قبل قيام الدولة، إلى تبنى نظريات تستهدف تحسين العرق بوسائل طبية، منها تعقيم المرضى عقليا، والمعاقين، وأصحاب الأجساد المشوّهة، لحرمانهم من الإنجاب، وكذلك البحث عن نماذج من الجينات الجيدة لدى مثقفين ورياضيين وعلماء من الجنسين، والجمع بينهم بغرض الزواج، لإنجاب جيل جديد يحمل الصفات الوراثية الإيجابية[١٨].

٤- من الجسد إلى الاسم

إلى جانب الصفات الجسدية المنتظرة، كانت هناك تسمية مختلفة، أيضا، لليهودي الجديد. فاليهودي حتى وإن كان جديدا يعيد التذكير باليهودي القديم، أي بالمنفى الذي تحاول الصهيونية نفيه. وهكذا تنافست تسمية العبري، مع تسمية اليهودي الجديد، وحلت محلها منذ العقد الثاني من القرن العشرين، أي مع سيطرة الجناح العمالي للحركة الصهيونية على الييشوف اليهودي في فلسطين، وتزايد عدد المستوطنين هناك.

وقد كان في التسمية الجديدة ما يمنحها أولوية على تسمية اليهودي الجديد، ليس لأن هوية الأخير تعيد التذكير بالمنفى وحسب، بل ولأن العبري، تسمية علمانية، أيضا، تضفي على الهوية دلالات قومية، فهي تمثل قطيعة مع المنفى ـ الذي اتسم بهوية دينية تلمودية ـ وفي الوقت نفسه تمثل نوعا من الاستمرارية المادية والمعنوية لفترة تاريخية تسبق المنفى، وتتفوق عليه من حيث دلالتها التوراتية، بخصائصها الإقليمية، والسياسية.

لذلك، جرت محاولات واعية لإضفاء التسمية على تجليات مختلفة للوجود الاستيطاني اليهودي في فلسطين. فالشباب الذين جاءوا في موجات الهجرة الثانية والثالثة أطلقوا على أنفسهم تسمية «الشباب العبري»، كما أطلقوا على سوق العمل، وعلاقات العمل، التي صممت خصيصا لإقصاء العمّال الفلسطينيين، وتكوين بنية اقتصادية يهودية صرفة تسمية «العمل العبري»، كما أصبحت لتسمية من نوع «الأدب العبري» ـ التي كانت تصف في السابق ما يكتب باللغة العبرية من أدب ـ دلالة جديدة تعني ما يكتبه المستوطنون باللغة العبرية.

وقد ارتبطت تسمية العبري بمؤسسة الكيبوتس، التي أسرف منظرو الصهيونية العمالية في وصفها كتطبيق حي لديانة العمل، أو كإطار يعود من خلاله اليهودي إلى الزراعة، وبساطة الفلاّحين، التي كانت مصدرا لكل القيم النبيلة في الشعبوية الروسية، كما كانت في نظر آخرين ممارسة عملية لوضع هرم بورخوف على قاعدته من جديد، إلى جانب وظائفها الأخرى، بطبيعة الحال: نقاط ارتكاز دفاعية وهجومية للتوسع، ووسيلة مثالية للسيطرة على الأرض.

مهما يكن من أمر، تبلورت صورة الكيبوتس في الأدبيات الصهيونية، بصفة تدريجية، كمجاز للعبري: الريادة، الخلاص بالعمل، تخليص الأرض، الشجاعة، القوّة الجسدية، والقتال. وهي صفات زعمت الصهيونية أن اليهود لم يعرفوها في المنفى.

لكن تسمية العبري وصلت إلى طريق مسدود في أواخر الأربعينات، ومطلع الخمسينات،

بسبب إنشاء الدولة الإسرائيلية، ووصول أعداد كبيرة من يهود البلدان العربية والإسلامية، وحتى يهود من معسكرات اللاجئين في أوروبا بعد الحرب العالمية الثانية.

وبما أن هوية العبري اكتسبت دلالات اشكنازية ثقافية، وسياسية، وحتى جسدية، وثيقة الصلة باليهود الروس، ويهود أوروبا الشرقية بصفة عامة، الذين وسموا مجتمع الييشوف ومؤسساته بسماتهم الخاصة، لم يستطع المستوطنون الجدد العثور على مساحة تكفي لاستيعابهم في حدود تلك الهوية، ولم تستطع الهوية الاشكنازية نفسها تحقيق قدر من التكيّف يسمح باستيعاب عناصر جديدة من هويات غريبة، إن لم تكن مرفوضة.

تضاف إلى ذلك، طبعا، حقيقة وجود الجميع، بعد قيام الدولة، كمواطنين في دولة تصدر بطاقات هوية، وجوازات للسفر، وسجلات للسكان، إلى جانب إشرافها على مؤسسات مركزية للتعليم والإعلام والثقافة، وعلى جيش موّحد.

وقد حلت بفضل هذه العملية تسمية جديدة هي الإسرائيلي. وقبل ظهورها بفترة قصيرة، ظهرت تسمية الصابرا، التي اختيرت لوصف أبناء المستوطنين من الهجرة الثانية والثالثة، واستعارت من نبات الصبّار الشائع في فلسطين خشونته الخارجية، وحلاوة مذاقه من الداخل، للتدليل على الطبيعة الاستثنائية، وغير اليهودية تقريبا للجيل الجديد المولود في البلاد. وفي هذا السياق، اختلطت تسمية العبري في مراحلها الأخيرة بالصابرا، كما ارتبطت تسمية الإسرائيلي بالصابرا منذ بدايتها، وبالتالي فقدت تسمية الصابرا طاقتها التمثيلية كهوية خاصة ومستقلة.

ولعل ما يميز العبري عن الإسرائيلي يتمثل في المجاز، الذي اختاره الأخير لنفسه. فبعد قيام الدولة فقد الاستيطان قيمته الريادية، والمعنوية، بينما كانت الحرب هي الحلبة التي أطل من خلالها آخر أجيال العبريين، وأوّل أجيال الإسرائيليين، بفضل ما حدث من انجازات في الميدان في العام ١٩٤٨.

وبالقدر نفسه، رغم أن مؤسسة الكيبوتس واصلت الاحتفاظ بمكانة مرموقة، إلا أن أعدادا متزايدة من المهاجرين استقرت في الشريط الساحلي، حيث المدن الأساسية، وثلاثة أرباع السكان. كما بدأت المكانة الاقتصادية للكيبوتس في التراجع.

وقد أسهمت هذه العوامل مجتمعة في تحويل قلعة المسّادا إلى مجاز لهوية الإسرائيلي. ودلالة هذا المجاز هي تعزيز النزعة العسكرية الإسبارطية، اعترافا بالمكانة المركزية لمؤسسة الجيش في المجتمع، والتعبير عن إرادة القتال حتى النفس الأخير.

وبهذا المعنى كانت المسّادا وسيلة مثالية في يد السلطة المركزية لتحقيق أكبر قدر ممكن من التعبئة الاجتماعية، والسياسية، في سنوات ما بعد قيام الدولة، التي اتسمت بمصاعب اقتصادية، وبذل جهود وموارد خاصة لاستيعاب يهود البلدان العربية والإسلامية، ناهيك عن الاستعداد لجولات قادمة، قد تكون غير مضمونة النتائج.

ويمكن القول، بصفة عامة، إن هوية الإسرائيلي قد تعززت بفضل الانتصار العسكري في حرب العام ١٩٦٧، وبسط السيطرة الإسرائيلية على فلسطين الانتدابية. لكن احتلال الضفة الغربية

وقطاع غزة كان، أيضا، من العوامل التي أسهمت في زعزعة استقرار هوية الإسرائيلي، وهي ذات خصائص ترتبط بالصهيونية العمالية.

فالأرض المحتلة بعد الحرب أعادت للاستيطان قيمته الرمزية، في وقت لم تعد فيه الصهيونية العمالية قادرة على ضخ مستوطنين من قماشتها الأيديولوجية إلى المراكز الاستيطانية الجديدة، كما أن حجم الانتصار، والنتيجة السريعة والمذهلة للحرب، أطلقت توجهات ميسيائية كامنة لدى المعسكر الديني والقومي على حد سواء.

علاوة على ذلك، أسهمت الطفرة الاقتصادية بعد الحرب في خلخلة النظام شبه الاشتراكي، لمصلحة نظام السوق، إلى جانب بحث الجيل الجديد من اليهود الشرقيين عن نصيب أكبر في التراتبية الاجتماعية، والمنافع العامة، أكثر مما ناله آباؤهم في الخمسينات، والستينات..

وقد أسهمت تلك العوامل مجتمعة في زعزعة الهيمنة الأيديولوجية والسياسية للعماليين، وكان خروجهم في العام ١٩٧٧ من سدة الحكم للمرة الأولى منذ قيام الدولة. وفقدانهم لقيادة الهستدروت، بعد أقل من عقدين من الزمن، وللمرة الأولى في تاريخ الحركة الصهيونية منذ عام ١٩٢٠، دليل وصول الهوية الإسرائيلية، بخصائصها الإشكنازية إلى طريق مسدود.

ورغم أن اليمين الصهيوني يتبنى أيديولوجيا علمانية، وينحدر من البيئة الإشكنازية نفسها، إلا أن نزعته الشعبوية، وشعاراته القومية، وتطلعاته الاقتصادية الليبرالية، التي حكمت عليه في الماضي بالبقاء في مقاعد الأقلية، هي التي جعلت منه بديلا مناسبا في نظر فئات عرقية، ودينية، وطبقية، لم تعد تستطيع التماهي مع العماليين[١٩].

ومع ذلك لم يسهم هذا التحوّل في خلق ثنائية حزبية، بقدر ما أسهم في بروز أحزاب الهوية (أي تلك التي تقوم استنادا إلى روابط عرقية، أو ثقافية، بين أعضائها، بصرف النظر عن التمايزات الطبقية بينهم، ولتحقيق غايات تخصها دون بقية السكان)، ورغم أن تلك الأحزاب كانت موجودة من قبل، إلا أن تراجع نسبة الحزبين الصهيونيين الكبيرين في مقاعد الكنيست من تسعة وسبعين بالمائة في انتخابات العام ١٩٨١، إلى سبعة وثلاثين بالمائة في انتخابات العام ١٩٩٩، تشير إلى انتقال الأيديولوجيا العلمانية التقليدية، بشقيها، العمالي والليكودي، من مركز الصدارة الاجتماعية، والسياسية، والثقافية، والاقتصادية، إلى مقاعد الأقلية.

لكن هذا الانتقال لم يتم دون تأثير مباشر من اليمين، الذي عاش قرابة ثلاثة عقود في المعارضة باعتباره مدافعا عن الذاكرة اليهودية، التي وشمها الهولوكوست بوشم من الدم والنار لا يزول، إلى حد أن قبول الحكومة الإسرائيلية للتعويضات من ألمانيا في الخمسينات، كاد يؤدي إلى حرب أهلية، بسبب إصرار اليمين على رفضها[٢٠].

لم تكن علاقة الدولة الإسرائيلية، وقبلها اليشوف اليهودي في فلسطين، بما أصاب اليهود في الحرب العالمية الثانية، ذات بعد واحد، أو متسقة في جميع مراحلها. ففي أواخر الأربعينات، وعلى امتداد عقد الخمسينات، نظر الإسرائيليون بخجل إلى يهود أوروبا لأنهم «ذهبوا كالخراف إلى المحرقة». وبعد محاكمة أيخمان في القدس في مطلع الستينات، ازداد الاهتمام بتاريخ

المحرقة، لكنها لم تتحوّل إلى صدارة المشهد، إلا بعد وصول حزب كالليكود إلى سدة الحكم، يعتبر الموقف من الهولوكوست جزءا من ميراثه، ومن مبررات وجوده.

ومهما يكن من جهود الليكود، ومناحيم بيغن بشكل خاص ، فإن بروز الهولوكوست كمجاز لهوية في طور التكوين يحتاج إلى رافعة اجتماعية، ويبدو أن تراجع الأيديولوجيا العلمانية بشقيها العمالي واليميني، وصعود أحزاب الهوية، استدعى وجود اليهودي كهوية توحيدية. وهذه الفرضية إن صحت تنطوي على مفارقة مذهلة: رغم اقترانها بالمنفى، في الأيديولوجيا الصهيونية العلمانية، إلا أن الهوية اليهودية تطفو على السطح بعد مائة عام من محاولات متكررة لنفيها كجزء من نفي المنفى.

ورغم وجود كثير من الأدبيات حول مختلف أطوار الهوية، إلا أنني لم أعثر على معالجة تضعها في نسق واحد، ضمن مجازاتها المذكورة في هذه المقالة. لذلك، فإن وضعها في نسق واحد يستدعي استعراض الأفكار التكوينية الكبرى، التي اعتنقتها الصهيونية، نقلا عن أفكار وأيديولوجيات سائدة في أوروبا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر.

وعلى ضوء هذه الأفكار، ومرجعياتها الأوروبية، سنرى كيف نشأ مفهوم الهوية وتبلور، وكيف انطوى على تناقضات تكوينية في الأصل، تعتبر مسؤولة عن انتقاله من طور إلى آخر. بعد تحليل تلك الأفكار، ستجري محاولة لعثور على تجلياتها في الأدب العبري، والأدب الإسرائيلي في فترة لاحقة. وفي هذا الصدد سنعود إلى بعض الأسماء المذكورة ضمن شخصيات أوديسا، لتحليل الطريقة التي بلورت من خلالها مفهوم الهوية، وكيف أنها عبّرت عن اتجاهات مختلفة، وحتى متناقضة، بشأن الهوية. وستظل تلك الاتجاهات ماثلة في الذهن عند تحليل أطوار الهوية، عبرية، وإسرائيلية، ويهودية، في الأدب الإسرائيلي. لكن ذلك لن يتم قبل تحليل مفهومين مركزيين في الأيديولوجيا الصهيونية، وهما معنى الهوية القومية، ونفي المنفى.

٥- معنى الهوية القومية

كتب إرنست رينان في أواخر القرن التاسع عشر: «الأمة روح، مبدأ روحاني، يتشكل من شيئين، أولهما الماضي، وثانيهما الحاضر. يعني الأوّل امتلاك ميراث غني بالذكريات، والثاني القبول الفعلي، والرغبة، في العيش المشترك»[٢١].

ولا شك أن جميع القوميات في أوروبا الشرقية والوسطى، وعلى رأسها الجرمانية والسلافية، شعرت بالتماهي مع كلام رينان. فقد انطلق منظرو تلك الحركات من فرضية أن الأمة كينونة روحية تنبثق من التاريخ، ومن طبيعة الجنس البشري، وماضيها، كحاضرها، مشترك. وهي مقدسة لأنها ظاهرة طبيعية من صنع الطبيعة نفسها، عضوية، وتحمل في جوهرها سر كينونتها.

والفرق بين هذا النوع من القوميات ـ التي تسمى بالقوميات الرومانسية، القبلية، أو العرقية ـ وقومية أوروبا الغربية أن الأخيرة نشأت كضرورة اجتماعية وسياسية، ضمن حدود إقليمية. وهي بهذا المعنى ظاهرة تاريخية تنسجم مع درجة معيّنة من درجات التطوّر الاجتماعي والسياسي،

والاقتصادي، لكنها ليست أبدية.

ولعل هذا ما يفسر محدودية الجهد المبذول في البحث عن الماضي، في بناء الدول القومية في أوروبا الغربية، مقارنة بما حدث في أوروبا الشرقية والوسطى. ويبرر هانز كوهن هذا الفرق بحقيقة عدم وجود طبقة وسطى في تلك الأجزاء من القارة الأوروبية، بينما يرى إيريك هوبسباوم أن التحركات السكانية الهائلة بعد العام ١٨٧٠، والتعبئة السياسية الحادة، والخوف من التغيرات الاقتصادية، أسهمت في ازدهار القوميات العرقية واللغوية[٢٢].

مهما يكن من أمر، لا شك أن مفهوم «القومية اليهودية» نشأ في تلك الحاضنة الأيديولوجية، مستعيرا منها روح الشعب كظاهرة مقدسة عابرة للقرون، والماضي كمصدر لخصوصيات غير قابلة للتكرار، والحاضر كمشروع لبعث الأمة من عوارض ألمت بها، كما ألمت بأمم أخرى، وحان وقت نهوضها. واللافت للنظر أن التاريخ الذي ظهرت فيه مدرسة أوديسا ينسجم مع التاريخ الوارد في تحليل هوبسباوم، ناهيك عن حقيقة أن الزيادة الديمغرافية الهائلة، التي طرأت على أعداد اليهود في القرن التاسع عشر، وهجرتهم الواسعة إلى المراكز الحضرية، تضفي قدرا إضافيا من المصداقية على ذلك التحليل.

وما يلفت النظر، في هذا الشأن، أن الغالبية العظمى من الأشخاص، الذين تقترن «الدعوة القومية» بأسمائهم كانوا جزءا من حركة التنوير في فترة من حياتهم، كما كانوا من دعاة الاندماج، لكن المذابح التي تعرّض لها اليهود في الربع الأخير من القرن التاسع عشر في روسيا، شكّلت نقطة تحوّل في حياتهم، ودفعتهم إلى رفض الاندماج، والدعوة إلى إنشاء دولة لليهود، لتخليصهم من خطر العداء للسامية.

وسواء كانت تلك ردة فعل غاضبة، أم نتيجة حتمية لعملية تحوّل طويلة الأمد، فإن الطريقة التي صاغوا بها دعوتهم تستحق الاهتمام بدرجة اكبر. فهي تقوم بعبارات نسيم رجوان: «في كافة أشكال القومية اليهودية على ادعاء بالميراث، وعلى امتياز حصري لفرع من فروع العائلة الإنسانية، يتحدد حسب الأصل البيولوجي»[٢٣].

وقد انطلقوا في هذا الادعاء من فرضيتين أساسيتين للقومية الرومانسية الأولى أن الشعوب لا تستطيع تطوير نفسها إلا إذا تركت بمفردها حسب تعبير الفيلسوف الألماني يوهان غوتليب فيخته: «فقط عندما يترك كل شعب لحاله ليتطور، يشكل نفسه حسب صفاته الخاصة، وفقط عندما يطوّر كل إنسان نفسه، حسب الصفات العامة، وبقدر تطويرها حسب صفاته، عندها، عندها فقط، تتجلى العناية القداسة في صورتها الحقيقية، كما يجب أن تكون[٢٤].

أما الفرضية الثانية فهي الإصرار الدائم من جانب القومية القبلية على أن شعبها محاط بالأعداء، وقد نشأت فكرة العداء للسامية، بحكم عدم وجود شعب «محب للأجانب» كما يقول بنسكر، الذي يعتقد أن الخوف من اليهود «مرض وراثي»، وصفة من صفات الجنس البشري. وقد مثّل هذا الموقف، أي العداء للسامية كظاهرة لا تقبل الفهم في التاريخ، وبأدوات التحليل التاريخي، العمود الفقري للأيديولوجيا الصهيونية. وقد كانت تلك الفكرة المركزية في كتاب

«الدولة اليهودية» لهرتسل. فما يجمع بين اليهود في نظره ليست الرابطة الدينية، أو القومية، أو اللغوية، أو التاريخ المشترك، أو الوطن الواحد، بل ضائقة العداء للسامية، التي لا تزول، ولا تدول. وفي تعقيبها على ذلك الكتاب قالت حنا أرندت إن هرتسل صوّر الشعب اليهودي محاطا بالأعداء من كل جانب، وكل ما لا يوصف كعداء للسامية أسقطه من حسابه، وكل جماعة يصعب تصويرها كمعادية للسامية لم يأخذها على محمل الجد[٢٥].

وقد انطلق آحاد هاعام من قناعات تناقض موقف هرتسل من الرابطة بين اليهود، لكنها تتفق معه حول خطورة ظاهرة العداء للسامية، واستمرار وجودها بصرف النظر عن تطوّر المجتمعات الإنسانية. وكانت فرضيته الأساسية أن الشكل القومي القديم لليهودية لم يعد صالحا للأزمنة الحديثة، لكن التخلي عنه قبل تمكين الروح القومية اليهودية من إيجاد البديل، يعني تدمير الحياة اليهودية. وبما أن اليهودية لا يمكن أن تتطوّر من تلقاء نفسها، طالما بقيت في المنفى، يصبح المركز الثقافي الخاص بها شرطا من شروط نجاح مشروع التجديد[٢٦].

وبما أن هاعام كان علمانيا، فقد أعاد إنتاج الأفكار التقليدية في القومية الرومانسية، والقبلية، حول قداسة الشعب، وسر كينونته في التاريخ، بتعبيرات من نوع أن إله اليهودية يمثل «القوة القومية الإبداعية»، و«الروح القومية». وهي الأفكار نفسها التي رددها نحمان كروخمال، معيدا إنتاج فكرة الروح السامي في التاريخ الهيغلية.

يقول كروخمال (الذي منح التاريخ اليهودي دلالة كونية، حسب كلام شلومو أفنيري) إن أرواح الشعوب تتجلى في آلهتها، وروح الشعب اليهودي هي الروح المطلقة للإله[٢٧]. ويصعب فهم كيف تنسجم الدلالة الكونية، مع الحصرية والاستعلاء.

وعلى غرار حركات رومانسية وقبلية في أوروبا الشرقية والوسطى، انخرط المبشرون بالصهيونية في مشروع ضخم لإنتاج الماضي. وقد فعلوا ذلك بطريقة تمكنهم من القفز فوق قرابة ١٨ قرنا من الزمان، والعودة إلى الزمن التوراتي المعلمن. وتمت هذه العملية تحت شعار نفي المنفى.

أدرك سالو بارون خطورة النظر بطريقة انتقائية وحاسمة تجاه التاريخ اليهودي، فالنظر إلى القرون الوسطى بمنظار أسود، لم يكن في نظره قراءة صادقة للتاريخ اليهودي، بقدر ما كان رؤية للماضي بمنظار ما بعد الانعتاق. ويقول في هذا الصدد: «لم ينل يهود القرون الوسطى حقوقا أكثر من أغلب السكان وحسب، بل كانت الطائفة اليهودية تتمتع بالاستقلال الذاتي، أيضا»[٢٨].

ورغم أن إعادة إنتاج الماضي بطريقة انتقائية، أضافت تأويلا جديدا لتاريخ اليهود، إلا أنها لم تتمكن من إلغاء التفسير اللاهوتي لفكرتي المنفى والخلاص، وحالت دون اندماج اليهودية الأرثذوكسية في طوري العبري والإسرائيلي، وأقصت اليهود الشرقيين من طور العبري، ومن الرواية الكبرى للتاريخ اليهودي، كما أن وجود القسم الأعظم من اليهود في «المنفى»، فرض على هؤلاء محاولات متكررة لإعادة إنتاج الماضي بطريقة تؤكد مركزية المنفى في الحياة اليهودية، بدلا من تحويله إلى فترة عابرة.

وما يعنينا الآن يتمثل في رصد تجليات الدعوة إلى نفي المنفى في أدبيات النصف الثاني من

القرن التاسع عشر، خاصة في كتابات يوسف حاييم برينر، وميخا جوزيف بيردشفسكي الصهيونية، التي مارست نفوذا بعيد المدى على أيديولوجيا الصهيونية العمالية بشكل خاص، وعلى مشروعها لبناء هوية اليهودي الجديد.

٦- نفي المنفى

لا يتوقف القرّاء، كثيرا، في أغلب الأحيان، أمام كلمة الدياسبورا diaspora. فهي تعني الشتات، وتنوب عن كلمة المنفى في حالات كثيرة، باعتبار أن الكلمتين تحملان المعنى نفسه. وعندما ترد كلمة غالوت galut، أو غولاه golah، حتى في لغة غير العبرية، توحي الكلمة أنها المرادف العبري لكلمة المنفى في الأدبيات اليهودية، والصهيونية.

وإذا كانت هذه الإيحاءات صحيحة إلى حد ما، فإن الخلط بينها، وعدم إدراك مضمونها اللاهوتي يحد من القدرة على فهم الطريقة التي أعادت بها الصهيونية إنتاج جوانب معيّنة في اليهودية، ناهيك عن الفشل في فهم الكثير من المواقف، والخلافات الثقافية والأيديولوجية في إسرائيل، وخارجها.

تعني كلمة دياسبورا الشتات، لكن معناها اللاهوتي يشير إلى الشتات الطوعي لليهود خارج فلسطين، سواء في الأزمنة الغابرة، أو الوقت الحاضر. أما كلمة غالوت، وفي سياق المعنى اللاهوتي، فتعني النفي الإجباري لليهود خارج فلسطين. تفقد هذه الكلمة معناها في حال وجود دولة يهودية. لذلك، سحبت من التداول، منذ العام ١٩٤٨، ويقتصر استخدامها في الأدبيات الصهيونية، والإسرائيلية، على وصف أحداث، وأشياء، جرت قبل ذلك التاريخ. وهناك أواسط معيّنة في اليهودية الأرثذوكسية تصر على استخدام هذه الكلمة، حتى الآن، تعبيرا عن عدم اعترافها بإسرائيل كدولة يهودية[٢٩].

استعارت الصهيونية تعبير المنفى (غالوت) من اللاهوت اليهودي. وأصبح نفي المنفى المفهوم المركزي، الذي تلتف حوله مختلف تياراتها الرافضة لكل حل محتمل للمشكلة اليهودية في أوروبا، سواء بالاندماج، أو الحكم الذاتي. ونشأ في هذا السياق أدب شديد التنوّع ما بين الدعاية التحريضية، والتحليل التاريخي، للبرهنة على خطورة المنفى، الذي سيدمر اليهود بالمعنى الأخلاقي أولا، ثم سيعمد إلى تدميرهم سواء بالاندماج، أو الاضطهاد.

وفي هذا السياق تبرز شخصية وكتابات يوسف حاييم برينر، المتشدد في دعوته إلى نفي المنفى. نشأ برينر في منطقة الاستيطان اليهودي، أي في المركز الكبير لثقافة اليدش، وتأثر ـ على غرار الأسماء المذكورة في قائمة أوديسا ـ بحركة الهاسكلاه اليهودية، ونزعتها العلمانية الصارمة. كما دفعته ميول اشتراكية إلى الانخراط في حزب البوند الاشتراكي اليهودي، قبل الانخراط في صفوف الجناح العمالي للحركة الصهيونية، والهجرة إلى فلسطين لوضع أفكاره الصهيونية موضع التطبيق. وقد لقي مصرعه في معركة قرب يافا عام ١٩٢١.

كتب برينر القصص، والروايات، والمقالات بالعبرية، واليدشية، وكان أوّل من أنشأ مجلة

أدبية دورية في اليشوف اليهودي في فلسطين، ومارس التعليم. كما كان من مؤسسي الهستدروت في عام ١٩٢٠. وصنّفه النقاد الإسرائيليون، بعد قيام الدولة، كمؤسس للأدب الإسرائيلي. وعندما ظهرت الموجة الأدبية الجديدة في مطلع الستينات ـ وكان يهوشواع، وعاموس عوز من رموزها ـ كانت تدين بالكثير لحبكاته التحليلية النفسية، ومزاجه السوداوي.

كان برينر صاحب نفوذ كبير في الجناح العمّالي للحركة الصهيونية في فلسطين، وقد تأثر الجهاز التربوي، والثقافي للعماليين بأفكاره، ووضعها موضع التنفيذ، حيث تحوّلت مفاهيم من نوع نفي المنفى إلى جزء من المنهاج التربوي، واستمرت بعد قيام الدولة حتى أواسط الستينات.

وقد عبّر برينر عن موقفه من المنفي من خلال تصويره لشخصية اليهودي في منطقة الاستيطان، التي نشأ وترعرع فيها. فيهودي المنفى في نظره مشوّه بالمعنى العقلي، والأخلاقي، والروحي، مذعور دائما، يدرك أنه لم يعد يستطيع العيش ضمن الظروف الشخصية والاجتماعية القائمة، لكنه لا يستطيع التوّصل إلى طريقة إيجابية للفكاك من هذا الوضع.

ذلك اليهودي، كما يقول برينر، لا يملك نظرة واقعية تجاه ما يجري في العالم، بسبب نظام التعليم اليهودي المتخلّف، وبسبب ما يلاحقه من قمع دائم، لذلك يفسر الأشياء بطريقة ذاتية تماما، فإذا قيلت كلمة هنا، و صدرت حركة هناك، يعتقد أنها موجهة ضده. ومهما حاول، ثمة فجوة مأساوية بين ما يقوم به، وما يوجد في الواقع بالفعل.

وهي أشياء تسهم مجتمعة في تكوين إنسان مغترب، غير واقعي، مكتئب، ومحتقر. ومع ذلك تتملكه فجأة رؤى محمومة، وتبدلات حادة في المزاج. فهو يمارس الخضوع، والتذلل، أمام الأغنياء، والأقوياء، والحكّام، ومع ذلك يتملكه إحساس بالتفوّق، وبكونه من الشعب المختار

بالمعنى الأخلاقي هذا الشخص جبان، وعاجز عن الدفاع عن نفسه، ووضيع إذا تعلّق الأمر بالمال. وبالمعنى الجمالي يهمل لباسه، ولا يحترم البيئة التي يعيش فيها. وبالمعنى الروحي خلقت منه مؤسسات التعليم اليهودية شخصا ضيّق الأفق، بلا معرفة بالثقافة المجاورة، أو بما يدور في الكون.

كانت تلك بعض ملامح النظرة السوداوية لبرينر، فقد كره طريقة التعليم اليهودية التقليدية، كما كره يهودية التلمود، التي قرن التحرر من المنفى بالتحرر من ميراثها العاطفي، والاجتماعي، والفكري. ورغم أن دعوته الصريحة لبناء اليهودي الجديد كانت بسيطة ومباشرة: «مستعمرات العمال، هذه هي ثورتنا الحقيقية»، إلا أن الشك في قدرة اليهود على التحرر من أدران المنفى، وتطبيع وجودهم، لازمه طوال حياته[٣٠].

كان بريدشفسكي أقل سوداوية من برينر، لكن قضية الصراع بين الأفكار الحديثة، ومفاهيم اليهودية وقواها التقليدية شغلته طوال حياته. فقد نشأ في منطقة الاستيطان، وتأثر بأدب الهاسكلاه في سنواته الأولى، وتمرّد على التقاليد والمجتمع اليهوديين دفاعا عن الحرية الفردية، وتركزت قصصه التي كتبها بثلاث لغات هي العبرية، والييدشية، والألمانية، حول حياة اليهود في بلدان أوروبا الشرقية في العقود الأخيرة من القرن التاسع عشر.

عبّر بيردشفسكي عن علمانية متشددة، رافضا أن تكون العلوم والديانة اليهوديتان من القيم الأساسية، كذلك اعتبر أن الإنسان أكثر أهمية من تراث أجداده، وحاول إعادة تأويل الحقبة التوراتية بتعبيرات قومية. فعبادة الطبيعة، لا التوحيد التوراتي، كانت الديانة الحقيقية لليهود القدماء. لكن ما يميز بريدشفسكي عن البقية كانت دعوته إلى تمجيد السيف، ومحاولة التقليل من شأن الكتب. وهي دلالات ذات أهمية خاصة في صياغة الهوية العبرية، التي كان أحد صنّاعها، ودعاتها، باعتباره آخر اليهود، وأوّل العبرانيين[٣١].

وعند هذا الحد يمكن التساؤل: هل كانت الدعوة إلى نفي المنفى تعبيرا عن رؤية للمستقبل غير المضمون في القارّة الأوروبية - كما يجادل منظرو الصهيونية، خاصة بعد نجاحها - أم فرضتها ظروف خاصة في زمان ومكان محددين؟

يميل زئيف شتيرنهال إلى الشق الثاني من الجواب. فالدعوة إلى نفي المنفى استدعتها المجابهة الحرجة لعاملين قويين لعبا دورا بارزا في حياة اليهود في النصف الثاني من القرن التاسع عشر. فمن جانب كانت هناك الهجرة الواسعة إلى أميركا الشمالية هربا من الظروف القاسية في منطقة الاستيطان، وبحثا عن مستقبل أفضل، ومن جانب آخر جاذبية الحركات ذات التوجّهات الإنسانية، والكونية، التي تعد بتحقيق انعتاق كامل، بفضل الاشتراكية والليبرالية[٣٢].

لذلك، كانت المجابهة الحقيقية، في وجه دعوات كهذه، تتمثل في رفض مفهوم الحياة في المنفى، والقول إن اليهود لا يستطيعون تحقيق ذاتهم خارج منطقة إقليمية تخصهم. أما النتيجة الحتمية لدعوة كهذه فكانت تركيز كل الجهد والآمال على فلسطين، إذ لم ينظروا إليها كمركز وحيد للحياة اليهودية وحسب، بل وكمركز للتاريخ اليهودي، أيضا.

وفي هذا السياق تم اختزال التاريخ اليهودي ما بين فترة الممالك التوراتية، ونهاية القرن التاسع عشر، في بضعة أحداث، كأن ما حدث خلال هذه الفترة لا يستحق الذكر. ولم يفقد التاريخ اليهودي في المنفى قيمته وحسب، بل فقد اليهود الأحياء قيمتهم، ليتحوّلوا - كما يقول شتيرنهال - إلى مجرد مادة خام[٣٣].

ولعل اللغة العبرية، إلى جانب المادة الخام، هي التي نجت من نفي المنفى، على يد مثقفي الصهيونية في أواخر القرن التاسع عشر، والعقود الأولى من القرن العشرين. وقد نجم اهتمامهم بالعبرية كلغة قومية عن هوس القوميات الرومانسية، والقبلية، في أوروبا الوسطى والشرقية بلغاتها القومية، التي عوملت باعتبارها الدليل الحي، والعابر للقرون، على عبقرية وخصوصية الناطقين بها. كما نظرت شعوب سلافية، وجرمانية، وأقليات عرقية، ولغوية، إلى نشر قواميس، وموسوعات بلغاتها، كتجسيد لمهام قومية من طراز رفيع. وليس من قبيل المصادفة أن تزدهر علوم اللغة في القرن التاسع عشر بشكل خاص.

لم يرتبط ظهور العبرية، وازدهارها كلغة للفكر والأدب بالصهيونية. فقد ظهرت في أواخر القرن الثامن عشر، على يد المنوّرين اليهود، الذين تأثروا بحماسة الشعوب تجاه لغاتها الخاصة، وربطوا بين الانعتاق، وقبول اليهود كجماعة ذات خصوصية ثقافية، على قدم المساواة بين بقية

الشعوب الأخرى. أي أن إحياء العبرية كان جزءا من ميل إلى الاندماج، أكثر مما كان تعبيرا عن نزعة انفصالية، كما يذكر روبرت آلتر[٣٤].

لم تكن الييدشية ذات مكانة خاصة، لأنها مزيج من العبرية، والعامية الألمانية، وقد ارتبطت بحياة الغيتو، كما ارتبطت باليهودية الأرثذوكسية، وتعاليمها التلمودية. لذلك، كانت لغة التوراة هي المادة الأولى، التي استند إليها مثقفو حركة التنوير، لما تمتاز به من دلالات تاريخية، ولارتباطها بقصص وشخصيات الماضي المجيد. وقد ظهرت أوّل رواية بالعبرية في عام ١٨٥٣، وسرعان ما اتضح مدى قصور لغة التوراة، وصعوبة تأقلمها مع الرواية، التي تستدعي لغة الحياة اليومية، أكثر مما تستدعي لغة الملوك والفرسان.

وقد أرغمت هذه الحقيقة المنوّرين اليهود على الاستعانة بلغة التلمود، التي لم تنقطع عن الحياة اليومية، وفي وقت قصير نسبيا ظهر كتّاب كبار بالعبرية، مثل مندل بائع الكتب، الذي ترك بالعبرية، والييدشية، شهادات حيّة، ومفعمة بالحياة، حول حياة البلدات اليهودية، مطرقة التقاليد، وسندان العالم الخارجي الذي يصر على هدم أسوار الغيتو.

لذلك، عندما ظهرت الصهيونية إلى الوجود في أواخر القرن التاسع عشر، كانت اللغة العبرية قد قطعت شوطا طويلا من التقدم، والتأقلم مع الأزمنة الحديثة، خلافا لمشاريع الإحياء الصهيونية شبه الأسطورية. ويبدو أن العبرية، إلى جانب دلالتها القومية، كانت في نظر المثقفين الصهاينة في أواخر القرن التاسع عشر، بمثابة الرد اللغوي على البوند، والقومية الييدشية، كما كانت الرد الأيديولوجي على يهودية التلمود، التي ارتبطت بالييدش، وحياة المنفى.

في القسم الثاني من هذه المقالة سنحاول اختبار الأطوار المختلفة للهوية، ومجازاتها، على ضوء ما تقدّم، ومن خلال تجلياتها المختلفة في الأدب الإسرائيلي.

هوامش:

١ انظر

Eisig Silberschlag, From Renaissance to Renaissance: Herbrew Literature from 1492-1970 (New York, Ktav Publishing House 1973) pp. 145-158

2 H.H. Ben-Sasson (ed.), A History of the Jewish People (Harvard, Harvard University Press 1994) p793

3 Michael A. Meyer, Jewish Identity in the Modern World (Seattle & London, University of Washington Press 1990)

٤ إسرائيل شاحاك، الديانة اليهودية وموقفها من غير اليهود (ترجمة حسن خضر) القاهرة، دار سينا للنشر، ١٩٩٣

5 Emanuel S. Goldsmith MODERN YIDDISH CULTURE

The Story of the Yiddish Language Movement (New York, FORDHAM UNIVERSITY PRESS) 1997

٦ المصدر السابق

٧ بوعز عفرون، الحساب القومي (ترجمة محمد أبو غدير) القاهرة، مطبعة جامعة القاهرة ١٩٩٥

٨ عمانويل غولدسميث، قصة حركة اليدش، مصدر سبق ذكره

9 David H. Weinberg, Between Tradition and Modernity (New York, Holmes & Meier1996) p. 4

10 Arthur Hertzberg, The Zionist Idea (Philadelphia, The Jewish Publication Society) 1959

صدرت ترجمة لهذا الكتاب عن مركز الأبحاث في بيروت (حزيران ١٩٧٠) دون الإشارة إلى المصدر، وأوحت المقدمة أن النصوص من جمع المركز، وكذلك التعريف بكتّاب النصوص، رغم أنها منقولة حرفيا عن الأصل المصدر الإنكليزي. ومشكلة هذا الكتاب أنه يقدم النصوص الصهيونية بطريقة انتقائية، وليس ثمة ما يثبت أن تلك النصوص كانت ذات أهمية في زمنها، أو أنها الوحيدة التي تدل على التوليفات الأيديولوجية الصهيونية، ولا يمكن فهم تلك النصوص دون وضعها في سياق تاريخي، وهذا ما غاب عن كتاب هرتسبرغ، وما لم يلفت انتباه القائمين على الترجمة العربية.

11 David N. Myers and William v. Rowe(ed) From Ghetto to Emancipation: Historical and Contemporary Reconsideration of the Jewish Community (New York, University of Scranton Press 1997)

١٢ماير، مصدر سبق ذكره

13 Adam Garfinkle, Politics and Society in Modern Israel: Myths and Realities 2nd edition (Armonk, NY: M. E. Sharp, 2000) p. 42

١٤ انظر

Paula E. Hyman, Gender and Assimilation in Modern Jewish History (Seattle: University of Washington Press 1995) p. 145

١٥ المصدر نفسه ص ١٤٤

١٦ المصدر نفسه ١٤٢

١٧ المصدر نفسه ١٤٤

١٨ انظر

تمارا تراوبمان »لا تنجبوا أطفالكم إن لم يكونوا أصحاء« هآرتس ٢٠٠٤/٠٦/١١

١٩انظر،

حسن خضر »الجلاد بلا قداسة ولا دموع« الكرمل ٧٩ ربيع ٢٠٠٤

٢٠ يعتبر كتاب توم سيغف »المليون السابع« من المراجع الهامة لموقف الييشوف اليهودي في فلسطين من الهولوكوست، وكذلك للطريقة التي حول بها اليمين الصهيوني، بزعامة بيغين، الهولوكوست إلى نقطة جذب أساسية في مرافعاته الأيديولوجية. انظر

Tom Segev, The Seventh Million: the Israelis and the Holocaust (New York: Hill & Wang 1993)

21 Ernest Renan Quest-ce qu-une nation? in John Hutchinson & Anthiny D. Smith, Nationalism (Oxford, New York: Oxford University Press 1994) p. 17

٢٢ المصدر نفسه ١٦٠-١٨٤

٢٣ انظر

Nissim Rejwan, Israel in Search of Identity: reading the Formative years (Gainesville: University Press of Florida 1999) P. 68

٢٤ أورده رجوان، المصدر نفسه ص ٢٥

٢٥ أورده رجوان، المصدر نفسه ص ١٢

٢٦ انظر
أحاد هاعام في »الفكرة الصهيونية« الترجمة العربية، أو ألنص الأصلي
27 Shlomo Avineri, The Making of Modern Zionism (New York: Basic Books 1981) pp. 3-14
٢٨ أورده دايفيد مايرز في مقدمة من »الغيتو إلى الانعتاق« مصدر سبق ذكره
٢٩ يمكن مراجعة مادتي دياسبورا، وغالوت، في دائرة المعارف اليهودية
٣٠ بالنسبة لبرينر، انظر
الفكرة الصهيونية، الترجمة العربية والأصل، وكذلك

Eliezer Schweid ?The Rejection of the Diaspora in Zionist Thought? in Jehuda Reinharz & Anita Shapira, Essential Papers on Zionism (London, Cassell 1996) pp. 133-161

٣١ المصدر نفسه، وكذلك »الفكرة الصهيونية« الترجمة العربية والأصل الإنكليزي
٣٢ انظر

Zeev Sternhell, The Founding Myths of Israel: Nationalism, Socialism and the Making of the Jewish State (Princeton, NJ: Princeton University Press, 1998) p. 48

٣٣ المصدر نفسه ص ٤٩
٣٤ انظر

Robert Alter, The Invention of Hebrew Prose (Seattle & London: University of Washington Press 1988)

دراسات
٣

المدن الصغيرة وثقافتها القامعة

سليم تماري

تستحضر المدن الصغيرة في الأذهان إيحاءات بالضحالة الثقافية والكبت الاجتماعي، وهما سمتان متلاصقتان في الأدب الغربي والشرقي على حد سواء. فعندما نشر جوستاف فلوبير رواية «مدام بوفاري» عام ١٨٥٧، كانت مدينة روان - وهي مسرح غراميات إيما بوفاري - مركزا إقليميا هاما يحوي مائة ألف نسمة، وهو تجمّع بلغ في ذلك الوقت ضعف عدد سكان ستراسبورغ، وثلاثة أضعاف سكان مدينة جرونوبل، بينما كان ذلك يشكل عشر سكان باريس العاصمة فقط[١]. بالرغم من سعة المدينة حينذاك نرى أن الظروف الاجتماعية لم تسمح لبوفاري أن تنشئ علاقة غرامية مع عشيقها الثاني المحامي ليون - مما اضطرهما إلى استئجار عربة حوذي مغلقة للتستر على خلوتهما[٢].

التجأت إيما بوفاري إلى مدينة روان من ضيعة يونفيل - وهي مركز زراعي إقليمي كانت قد استقرت فيه مع زوجها الممل الطبيب بوفاري في أجواء مشبعة بالسأم الريفي. وكان مصدر عذابها ربات بيوت بونفيل، ونميمتهن المستمرة عمّا اعتبروه سلوكاً استعلائياً، مما كاد يدفعها إلى

سليم تماري، كاتب وأكاديمي فلسطيني - رام الله

الجنون[3]. وقد خلّد فلوبير هذه الأجواء في مشهد شهير من روايته تدور أحداثه خلال مهرجان الزراعة، حيث تتجلى في أذهان إيما الإمكانيات الكامنة في الانعتاق من الأجواء البرجوازية الصغيرة الخانقة لحياتها في ضيعة يونفيل، وفرص التمرد عليها من خلال غزلها البريء مع الأرستقراطي رودولف. في ومضة سريعة من الزمن تختزل في ذهنها عالمين متناقضين: عالم يونفيل الممثل للضحالة والقمع الاجتماعي، وأجواء الحرية التي تمثلها روان: عالم الأوبرا، و المخمل وأزياء باريس بعيدة المنال، والحب المحرم.

تزورنا الحالة البوفارية في عالمنا العربي من خلال بطلة حنان الشيخ في «حكاية زهرة»، حيث نشاهد هروب زهرة إلى بيروت من قفص زواجها الذي فرضته عليها عائلتها قبل مغادرة بلدة كانت تقطنها في غرب إفريقيا. وفي بيروت تكتشف خلاصا ونشوة مغتربة، في جحيم الحرب الأهلية، في علاقة شبقية عابثة مع أحد القناصة خلال الحرب الأهلية اللبنانية[4].

القاسم المشترك لهاتين الشخصيتين هو البحث عن حالة المجهولية والتستر، وهي مجهولية لا يمكن الحصول عليها إلا في حيز المدينة الكبيرة الخافي والمتخفي. نجد تحليلا لطبيعة هذه المجهولية في أعمال ريموند وليامز، حيث يعرّف الشروط الحضرية المطلوب توفرها لانبثاق الحداثة في أحشاء الثقافة التقليدية. ومن هذه الشروط: اندحار «العلاقات الطبيعية» التي تقترن في أذهاننا مع الحياة الريفية؛ اكتشاف الذات للإنسان تحت ظروف العزلة؛ «غموض حياة المدينة» واستحالة سبر غورها؛ انبثاق فكرة «الجماهير» في المدينة واقتحامها لتخوم الفكر المتنور، وهو الحيز الذي كانت تحتله مفاهيم «الغوغاء»، وارتباط فكرة «الجماهير» بمفاهيم العصبيات الاجتماعية الجديدة؛ وأخيرا «الحيوية والتنوع غير المحدود، والحراك السريع» الذي تمثله أجواء المدينة[5].

وفي نفس السياق، يتحدث جونثان ربان عن الانسيابية في الأنماط السلوكية، عندما تنعتق من أغلال القيم التقليدية في العوالم السحرية للحداثة الحضرية[6].

ومن الممكن للمرء أن يقرأ في هذا الوصف الأخير والمبالغ فيه حالات من الإنارة السلبية لثقافة المدينة الصغيرة. بمعنى أنه يقوم بتوضيح ما هو مفقود من أجوائها. باستطاعتنا هنا أن ندمج الشروط الخمسة التي استعرضها وليامز في وضعين يسلطان الضوء على الثقافة المدينية المعاصرة في العالم العربي:

الأول: هو الزعزعة الاجتماعية التي يحدثها الوعي المديني ـ وتشمل هذه حالات الاختلال في السلوك القيمي، والاغتراب الفردي والاجتماعي، وتفتت الوعي الحضري.

وثانيا: انبثاق إمكانيات متحررة في السلوك الفكري والاجتماعي ـ وهي تشمل العمل الثوري الجماعي، والإبداع الفني، والتمرد، والتسامح مع ما هو مستهجن اجتماعيا، والسلوك غير المنضبط – كما هو الحال مع مدام بوفاري. بين كل هذه الاحتمالات، يتواجد واحد منها فقط في البلدة العربية المعاصرة، وهو بروز الثقافة الجماهيرية والحركات الشعبية، التي تغلغلت فيها وسائل الإعلام والأنماط الاستهلاكية ذات الطابع المعولم[7].

في هذا المجتمع، نشهد هيمنة الشعور العارم بالمحلية على نسيج الحياة اليومية، والسيطرة المستمرة لشبكة علاقات القرابة. وبالإمكان الإضافة أن هذه العصبيات المحلية، وأنماط السيطرة الاجتماعية المصاحبة لها، نجدها أيضا في أحياء المدن الكبيرة في معظم بلدان العالم الثالث. حتى في مدينة تل أبيب، حيث يفترض ان يكون الطابع الغالب فيها اوروبياً رغم وجودها في الشرق، يلاحظ ديشان أنه في حي هاتكفا العمالي الذي يقطنه المهاجرون العراقيون «يتصدى سكان الحي لأي سلوك مريب من خلال الرقابة المستمرة على ما يحدث فيه. وهنالك رصد دائم لحركة الغرباء للحي تشترك فيه ربات البيوت من عتبات بيوتهن، وأصحاب الحوانيت من دكاكينهم، ومرتادو المقاهي من طاولاتهم، والملاحقة الملحة من قبل أطفال الحي... الخ»[٨]. والذي يقصده المؤلف هنا بالطبع هو الرقابة الاجتماعية لحركة الغير.

نرى هنا، كما نرى في البلدات الصغيرة، توظيف الترابط بين «الرصد الاجتماعي» والنميمة، بحيث يؤديان هدفين مزدوجين: فمن ناحية، هنالك هدف تعزيز التضامن العصبوي ضد «الغرباء»، ومن ناحية أخرى ضبط الانحراف السلوكي الذي قد يخرج عن القيم السائدة. والطريف في الأمر هنا ان الجهود لا تنصب نحو كبت النشاطات غير المشروعة مثل السرقة، والبلطجة والتجارة بالمخدرات والتي تشكل جزءا هاما من مدخول الحي - بقدر ما تستهدف الرصد الاجتماعي إلى منع ممارستها على أهل الحي، وتوجه سطوتها على مناطق أخرى من المدينة[٩].

وفي التحليل التالي سأقوم بمعالجة الديناميات الثقافية لمجتمعات المدن الصغيرة في مناطق شرق المتوسط، في حيثيات الجدل القائم حول مفهوم «ترييف المدن». وسنركز هنا على المنطقة الوسطى من فلسطين والتي تشترك بسمات عديدة تحديدا لمناطق أخرى في حوض المتوسط، حيث لا تهيمن على حواضرها مدينة متربولية (مثلا قبرص، مالطا او كريت)، أو كما هو الحال في توزيع السكان الحضريين على عدد من المدن ذات الحجم المتوسط (سوريا، لبنان، تونس، دول البلقان وبعض تجمعات يوغوسلافيا السابقة). في هذه المناطق تتوفر عدة مظاهر اجتماعية مميزة: تواجد تجمعات كبيرة من المهاجرين الريفيين - الفلاحين سابقا - في هوامش هذه المدن؛ استمرار الإنتاج الزراعي داخل المدن الصغيرة والمتوسطة؛ ونمو متوازن للريف والمدينة سببه الهجرة المحدودة من القرية إلى المدينة بالرغم من تهميش الزراعة في هذه المجتمعات. باختصار هي مجتمعات لا تحوي في الواقع مدنا متربولية.

المدن المريفة

أفضل من استوعب طبيعة هذه الظاهرة هو عالم الاناسة كليفورد جيرتز، حين صاغ هذا التعبير في إشارة إلى التغيير الحديث في بلدة صفرو المغربية: «كانت المدينة تلتهم الريف من حولها ... والآن يقوم الريف بالتهام المدينة»[١٠]. ولا شك في أن هذه المعادلة يتم تكرارها اليوم في معظم أنحاء شرق المتوسط. إن العلاقة الاستغلالية التي عرفت تاريخيا روابط الريف مع المدينة، والمبنية على استحواذ الفائض الزراعي من قبل رأس المال التجاري الحضري، وشريحة

الملاكين الغائبين عن الأرض، تشهد اليوم صورة مغايرة تمامًا. فالمراكز الإقليمية للأرياف يجتاحها يوميا آلاف المهاجرين الريفيين بحثا عن الرزق ومستقبل مغاير لأبنائهم. مصطلح «ترييف المدن» لا يعبر فقط عن الثورة الديمغرافية الجديدة ومحاولة لإعادة صياغة تعريف ثقافة المدينة، وإنما هو أيضا التعبير السياسي لاندحار الترتيبات السياسية الهرمية السابقة، والامتيازات الطبقية المغلقة. وهو يدل على دخول الجماهير الريفية إلى عالم المدينة. يعنينا هنا ثلاثة مستويات لهذا الجدل. أولا، مسألة حجم المشكلة: والمقصود هو فيما إذا كانت هنالك علاقة بين حجم المدينة الصغيرة (أو المتوسطة) وطبيعة النشاطات الاجتماعية والاقتصادية. مثلا: هل تمارس مجموعات ذات صلات القرابة قدرتها على الضبط الاجتماعي بكفاءة أعلى في التجمعات المدنية الصغيرة بسبب محدودية الحراك الجغرافي، وقدرتها على الرقابة المباشرة لسلوك الفرد؟

ثانيا: يهمنا طبيعة العلاقة بين الريف والمدينة. لأي مدى يتم تحديد استمرار أنماط العلاقات التجارية، والإقراض والاستثمار في ممارسة أشكال الاستغلال السابق بين هذه المدن «وأريافها»؟ وفي غياب الزراعة كمصدر رئيسي للدخل لعديد من سكان هذه الأرياف هل تم استبدالها بأشكال جديدة من الهيمنة، ثقافية مثلا؟ وبما أن المدن الصغيرة كثيرا ما تشكل أسواقا تجارية ومراكز إدارية لأريافها، فإن الهجرة اليومية غالبا ما تقوض الطابع المديني لهذه التجمعات. ومن جهة أخرى من الممكن أن نلحظ وجود اتجاه عكسي هنا: إن المدن الإقليمية تشكل مراكز لتعميم ونشر التكنولوجيا الحديثة وأنماط استهلاكية وسلوكية ذات طابع معولم في أجواء القرية.

ثالثا: يهمنا معاينة غياب الظاهرة الحضرية في مجتمعات شرق المتوسط المعاصر وهي - وهنا المفارقة - مهد المدينة منذ فجر التاريخ المدون. ونشير هنا إلى ما أسماه سعد الدين إبراهيم منذ عقدين ظاهرة «التحضر المنقوص» [under urbanism] ، والجدل هنا هو حول أنماط ثقافية تتسم بغياب وظائف التخصص الاقتصادي داخل أحياء المدينة. ويلاحظ فؤاد خوري عالم الأناسة اللبناني أن هذه الظاهرة موجودة ليس فقط في المدن الصغيرة وإنما أيضا في مدن بحجم بيروت:

«مركز المدينة هو في الواقع امتداد للميناء، ويشكل نقطة النهاية لحركة السير القادمة من الأرياف المحيطة. مركز المدينة هو السوق الذي يخدم البلد بكامله وليس امتدادا عضويا لبنية المدينة. وهذه ظاهرة نراها في مناطق عديدة من العالم العربي: في فاس وحلب وصنعاء ودمشق...الخ، حيث كانت الأسواق الأسبوعية الرئيسية.. وأحيانا لا تزال تتجمع خارج أطراف المدينة؛ فهي بكل بساطة مدن لا مراكز لها[11].

تهدف هذه الدراسة إذاً إلى توضيح المكانة المتغيرة للمدن الصغيرة في شرق المتوسط، حيث تتم إعادة صياغة التعريف الثقافي للظاهرة الحضرية بين وظيفة المدينة كمركز لسلطة الدولة والعلاقات السوقية (بصفتها مراكز إدارية) من جهة، وبين تحولها إلى عتبة لاكتشاف «العالم الجديد» من قبل الجماهير الريفية من ناحية أخرى.

المدن الصغيرة والقرى ذات الطابع الحضري - اشكالات التعريف

في معرض التعريف بالمدن الصغيرة في الهند، يتطرق الباحث الهندي هـ. سينغ إلى ظاهرة تلك المدن، باعتبارها تلعب «الدور المساعد» في الاندماج الثقافي للجماعات الريفية مع المناطق الممتدة للمدن[١٢]. ويشير الباحث إلى أن فكرة «الاندماج» لا تتسم بالصفات الثقافية المستقلة إلا في كونها تمر بمرحلة انتقالية. تنسجم هذه الفكرة مع مفهوم «القرية الحضرية»، كما يشير إليها علماء الجغرافيا الاجتماعية في معرض حديثهم عن السكان المقيمين في الضواحي المحيطة بالمدن الكبرى[١٣]. ومن خلال حرص علماء الاجتماع على تحديد التعريف بالمدن الصغيرة بالمؤشرات الكمية فإنهم حددوا ذلك بالتجمعات التي يقطنها حوالي ٥٠ ألف نسمة[١٤]. وفي بلجيكا يتم تعريف المدينة الصغيرة من خلال تجمع لا يزيد على ٣٠ ألف نسمة، وفي الولايات المتحدة عشرة آلاف، بينما يتراوح العدد في الهند ما بين ٢٠ إلى ٥٠ ألف حسب الحاجة الدراسية[١٥].

من خلال مقولة «مصائب قوم عند قوم فوائد»، يمكن التنويه إلى العناصر الايجابية المتوفرة في المدن الصغيرة بالمقارنة مع المدن الكبرى، كما تناولها بحث جرى في الولايات المتحدة. هناك علاقات شخصية ودودة، وتفاهم واعتماد ذاتي إلى جانب روعة الأشياء الصغيرة «النازكة» الناعمة[١٦]. إلا انه يمكن إضافة أن هذه الصفات هي التي دفعت بمدام بوفاري للهروب من يونفيل بحثاً عن المتع الممنوعة.

ويشير ج. كلارك الذي أجرى بحثاً مستفيضاً حول المدن الصغيرة في الشرق الأوسط بان طبيعة الإدارة المحلية هي ما تحدد صفة البلدات في معظم المنطقة وليس عدد السكان في مراحل الانتقال نحو الحضرية[١٧]. وكما هو الحال في مدينة توتونيلي التركية والعديد من المراكز الريفية في مناطق الشرق الأوسط، فإن المدن الصغيرة يمكن أن تتعرض إلى تراجع تدريجي في المستوى الاقتصادي والديمغرافي لدى انتقال الخدمات الحيوية مثل: الصحة والتعليم والمواصلات إلى المناطق المتروبولوتينية[١٨]. وفي اللائحة التي وضعها للمدن الصغيرة والمتوسطة في المغرب العربي تطرق جان فرانسوا تروين إلى طوبولوجيا مفيدة للمهام التي تقوم بها المدن الصغرى. (ويتراوح ذلك بين الخدمات الإدارية والصناعية والتجارية ومستوى تقديم باقي الخدمات)، وبالإمكان استخدام هذه العناصر لتتبع كيفية تفاعل الديناميات الثقافية مع الاقتصاد السياسي في هذه المدن[١٩].

الدينامية الثقافية للحضرية في المشرق – الخوف من العزلة

قبل سنوات، وجه فؤاد خوري انتقاداً حاداً للمفاهيم السائدة فيما يتعلق بالدراسات الريفية في المشرق العربي في أوساط علماء الانثروبولوجيا. ونوه إلى أن الاتجاه العام يميل نحو الخلط ما بين نمط الحياة في أوساط السكان الفقراء في المدن والمهاجرين الوافدين من الأرياف، وبالتالي لا يتم التمييز بين سكان الأحياء الفقيرة والضواحي المريّفة. ومن جانب آخر يشار إلى الشرق الأوسط بصفته منطقة تحتوي على خصائص ثقافية مميزة، بينما هي في الواقع خصائص تنطبق على مجمل دول العالم الثالث[٢٠].

ومع أن جل انتقادات خوري كانت موجهة نحو مدرسة شيكاغو، التي تعتبر أن طبقات أحزمة البؤس السكانية المحيطة بالمدن هي ما ينبغي تتبعه لتفهم الأوضاع في العالم الثالث، إلا انه قصد بالدرجة الأولى التصدي للمواقف التي عبّر عنها جون غوليك حول التواصل بين سمات خط التجمعات الريفية والحضرية[٢١].

ومن ابرز هذه السمات الزراعة، وتقطيع نسيج العائلة والاغتراب الجنسي (يرى أنه وضع الخطوط الفاصلة بين الرجال والنساء) إلى جانب طبيعة التشكيلة العائلية والشبكات التجارية[٢٢]. وفي جميع هذه المجالات توصل غوليك إلى استنتاج مفاده أن هنالك قواسم مشتركة بين الريف والمدينة، مما يطرح تساؤلات منهجية حول الحداثة والتباين في أنماط الحياة بين المجتمعين في الشرق الأوسط ككل.

وعلاوة على هذا، يمكن الإشارة إلى أن استنتاجات غوليك تعززت – ولو كان ذلك من زاوية متباينة – من خلال الدراسات حول ترييف المدن في العالم الثالث التي أجراها باحثون من أمثال: وورسلي وروبرتس، وفي حلقات النقاش التي تتناول القطاع غير الرسمي في المناطق الصناعية المتروبولوتانية[٢٣]. ويعيد خوري صياغة استنتاجات غوليك لطرح فكرة أن هنالك «تشكيلات تلقيح متزامنة» تؤدي إلى ما يصفه «بالثوابت العقائدية» التي تميز عملية بروز المجموعات في الثقافة العربية[٢٤].

ويمضي خوري قدما للاستعانة بمدينة بيروت، كنموذج للتحولات التي طرأت عليها في هذا السياق خلال الحرب الأهلية اللبنانية وما تبعها بعد الحرب. فما حدث هنا ليس تشرذم المدينة إلى غيتوهات عرقية بقدر ما هو تبلور أحياء متكاملة ومترابطة من خلال وشائج القربى والتضامن المذهبي. وعلى غرار هذه الأحياء، فإن الضواحي المحيطة تحولت إلى وحدات مستقلة اجتماعياً واقتصادياً.

«على العكس مما هو سائد في ضواحي المدن في الغرب والتي تفتقر إلى التكامل، فإن هذه الضواحي قامت بتوفير جميع الخدمات المطلوبة إن كان ذلك في فتح مجالات العمل ومراكز الترفيه والمدارس والنوادي والجمعيات الخيرية وأماكن العبادة والمصارف والمستشفيات فكل ضاحية أصبحت وحدة قائمة بذاتها»[٢٥].

ومن الملاحظ أن مركز المدينة لم يعد محور التسوّق لسكان المدينة فقط، بل للدولة بأكملها، لأنه يربط العاصمة بشبكة من التجمعات السكانية حولها.

وفي دراسة لاحقة بعنوان «الخيام والأهرامات» (عام ١٩٩٠) واصل خوري أطروحاته حول السلوك «التلاقحي» (أو المهجّن) الذي يميز السياق المديني في مجتمعات شرق المتوسط. فوشائج القربى تمد الجسور، بنظره في التفاعل الاجتماعي العربي، وتعمل على التقريب بين الناس في علاقات ودودة على أكثر من مستوى. ولعل هذا ما يفسر مخاطبة الغرباء، خاصة ممن قد يكونون أعلى مرتبة، في صيغة الأخ أو الأخت أو العم. والأمر سيان حينما يتقرب كبار المسؤولين من

العامة بالاستعانة بنفس العبارات ذات الأصداء العائلية، متخلين بذلك عن مكانتهم الرسمية الرفيعة[٢٦].

ويقوم المبدأ التنظيمي للسلوكية التلقيحية (المهجّنة) على مسلك الزواج بين أبناء العمومة مما يؤدي بالنتيجة إلى تشرذم الهوية الوطنية العليا[٢٧]. إلا أن ذلك يخلق «سياجاً اجتماعياً» و «تضامناً داخلياً» يمنح نوعاً من الشعور بالثقة والأمان[٢٨]. وعلى هذا الأساس، فان المدن العربية هي عبارة عن مجموعة من الخيام أو نواة حضرية منكفئة على نفسها، إن كان ذلك على صعيد التضامن الاجتماعي، أو الحصول على الخدمات، كل في بيئته الخاصة[٢٩]. وتصبح عملية السيطرة على هذه الخيام، إن جاز التعبير، مسرحاً للصراع على السلطة، ويتحول شعور المساواة الذي يتسم به النسيج الاجتماعي بصورة غير هيكلية إلى أرضية خصبة للحكم السلطوي.

وفي لب تحليل خوري يبرز التباين بين مفهومي العام والخاص، وهو ما يعكس أيضا الخطوط الفاصلة بين النخبة ذات الامتيازات والجماهير[٣٠]. ومن اللافت للنظر أن الطبيعة الشمولية لمثل هذا المسلك التلقيحي يضع «العام» في مرتبة أدنى بصورة واضحة مقابل العالم الخاص، ولعل خير دلالة على ذلك الإشارة إلى التاكسي العمومي، والسوق العمومية، في إيحاءات تشير إلى بيوت البغاء. «فما يهم هو الجانب الخاص، خاصة فيما يتعلق بالمرأة والعائلة، وبالتالي فان كل ما هو خارج ذلك يحمل أهمية ثانوية سواء أكان في الفضاء العام، الشوارع، وأنظمة المرور، والنفايات، والمدارس، أم في الدولة والتشريعات الصادرة»[٣١].

وعلى الرغم من التحليل التجديدي المثير الذي يقوم به خوري لوصف السلوك المعياري العربي، إلا أن هنالك بعض الجمود والكثير من الذاتية المغرقة في خلاصاته. وينبع ذلك إلى حد بعيد من الإفراط في التركيز على استثنائية بيروت خلال الحرب الأهلية واستقراء ما حدث في العاصمة اللبنانية، وكأنها أشياء تنطبق على الثوابت الأيديولوجية والسمات الحضرية العربية بصورة عامة[٣٢]. ولعل هنالك تقليلاً من شأن المطابقات العمودية التي ألقت بظلالها على العديد من المدن الرئيسية في العالم العربي، وعدم مراعاة للخلاصات التي توصل اليها غوليك حول الديناميات ذات الأهمية في التشكيلات الحضرية التي تتباين عن العمق الريفي.

ومع إدراكنا لما شهدته العاصمة اللبنانية من انتشار للتجمعات المذهبية خلال الحرب الأهلية، فإنها تبقى حالة فريدة من نوعها على أكثر من صعيد، ومن ضمن ذلك، التباين في الإمكانيات الثقافية المتوفرة حتى بالمقارنة مع المدن الرئيسية الأخرى إن كان ذلك في جبل لبنان أو طرابلس وصيدا.

وبنفس الطريقة، فان دمشق ليست مثل حماة أو حمص، كما أن عمّان ليست اربد. ولا يكمن التباين في مجرد الحجم والوزن بل أيضا في مجمل بنية الحياة الثقافية وما يرافقها من مسارح وتعددية موسيقية وحياة ليلية، إلى جانب دور النشر والصحف اليومية ودرجة عالية من الحركة الاجتماعية الدؤوبة.

وعلى العكس من خوري وغوليك، فإن دراسة سامي زبيدة حول التحولات الجارية في المشهد

الثقافي الحضري في كل من إيران ومصر وتونس، تؤدي إلى استنتاج مفاده أن تدخل الدولة والحراك الطبقي بصورة عامة هو في صدد زعزعة التضامن المجتمعي داخل أحياء المدينة وضواحيها، وباعتقادي فان هنالك صحة في مثل هذا الاستنتاج.

ويخلص زبيدة إلى القول: إن «الأحياء القديمة هي عبارة عن شرائح عمودية للمجتمع مع طبقات أفقية في الداخل، النمو الحضري والتحولات الطارئة في مصادر الثروة، وسلطة الدولة، بما يرافقها من اقتباس لأنماط الحياة الأوروبية، التي تتضمن الإشارة إلى ميسوري الحال والفئات المتعلمة باعتبارهم «الطبقة الوسطى» ممن يغادرون الأحياء القديمة باتجاه الضواحي. وبالنتيجة تتحول الأحياء القديمة إلى مناطق مكتظة بالسكان الوافدين من الأرياف ويختلط السكن ببعض المرافق التجارية والحرفية الرثة في بيئة فقيرة»[٣٣].

وعلى العكس من خوري، فإن زبيدة يرى أن هنالك متغيرات متفاوتة بين «الفضاء الخاص والعام». وعلاوة على ذلك فإن هنالك إعادة صياغة لسياق الطقوس التقليدية باعتبار أن «خطوط الاستثناء لا تعتمد على الانتماء الطبقي الاجتماعي والاقتصادي بقدر ما تعتمد على مكان الجوار والحي». فحفلات الزفاف باتت فرصة تبادل بين شبكات المحسوبيات والتي تطال جميع من يقيمون في الحي. وعلى الرغم من الاحتفاظ ببعض المراسيم التقليدية للطقوس الاجتماعية إلا أن هنالك تحولات ملموسة في المدن الحديثة فيما يتعلق بالعادات الاجتماعية وأسلوب استخدام المساحة»[٣٤]. وعلى ضوء التغييرات الطارئة في المدن الكبرى، فان هنالك ظاهرة «تجانس الأحياء من ناحية طبقية»، فالمراسم الطقوسية توثق وشائج القربى بين الناس إلا أن ذلك يتداخل مع المكانة الاجتماعية والطبقية وكذلك مع النادي الاجتماعي أو الانتساب في نظام للاتصالات، أو ماركة السيارات، أو المركبات العامة[٣٥].

وعلى الرغم من الثغرات، فان تحليل خوري حول أهمية السلوك التلقيحي الهجين وما يترافق مع ذلك من تضامن قبلي خانق، يعتبر نموذجا لائقاً لتفهم الدينامية الثقافية في المدن الصغيرة للمشرق العربي. وعلى الرغم من الادعاءات اللفظية بالتساوي بين الجميع ظاهريا إن كان ذلك على صعيد الرجل والمرأة، أو الصغار والكبار، أو الأغنياء والفقراء، إلا أن كل واحد من هؤلاء يعلم تماما موقعه وان لم يفعل ذلك فإن هنالك وسائل لإرغامه على إدراك ذلك.

وعلاوة على ذلك، فإن الظهور المتواصل والتواصل بين الناس أشياء تمنح هذه المدن جواً من التضامن والألفة الحميمة بحيث يصبح من المحال أن يتخفى أي كان في عالم خاص به، وفي هذا السياق، فإن النقيض للتخفي لا يكمن في الاعتراف الاجتماعي كما قد يبدو الحال عليه لأول وهلة، بل فيما يصفه خوري في الخشية من العزلة[٣٦]. ويتم التعبير عن هذه الخشية من خلال الحاجة الدائمة للتفاعل الاجتماعي مع ما يقترن بذلك من رقابة على السلوك الفردي المستهجن على الصعيد العام.

وفيما يلي سأتناول القضايا المتعلقة بالحضرية الريفية، وأنماط الضبط الاجتماعي وتدرج العلاقات كما تتجلى في المدن الصغيرة، في المناطق الجبلية من فلسطين.

تراجع الحضرية وتنامي ثقافة المدن الصغيرة في فلسطين

يعكس واقع الحال في فلسطين ديناميات الضبط الاجتماعي من خلال تداخل عمليتي تشرذم التشكيلات الاجتماعية، التي كانت تتبوأ مواقعها في المدن، وتصاعد ثقافة المدن الصغيرة والتي حدثت خلال جيل واحد.

وعلى غرار ما جرى في العديد من المجتمعات الواقعة في شرقي المتوسط، فقد تشابكت دينامية ثقافية في فلسطين ما بين روح الانفتاح والتجاري التي تميز الساحل، في مواجهة الحيز الريفي المحافظ وربما المنغلق في الداخل خاصة في مناطق النجاد (الجبل).

وتمثلت هذه المواجهة من خلال نظرة أبناء الريف، من الفلاحين الصغار، إلى النجاد بتحفظ وريبة على مدى التاريخ للرياح الغريبة والدخيلة المنبعثة من المدن الساحلية. وقد نجمت هذه الريبة عن مزيج من خوف أبناء الريف من استغلال أبناء المدن، وكبار ملاّك الأراضي الغائبين، والملتزمين من جباة الضرائب، ممن انتقلوا إلى الإقامة في المدن التي تفوح منها رائحة الثقافة العلمانية المنحلة حسب وجهة نظرهم.

وانعكست ملامح هذه التناقضات الثقافية المتباينة بصورة أكثر وضوحا في العلاقة مع المدن الساحلية مما هو الحال عليه مع مراكز المدن في الداخل، والتي شكلت بالأساس أسواقا تجارية لخدمة المجتمع الريفي من خلال النخب المتنفذة من أصحاب الأراضي، أصحاب المحسوبية والرعاية للفلاحين ظاهرياً دون أن يتورعوا عن استغلالهم.

وبالمقابل، فإن المدن الساحلية شكلت منذ مطلع القرن العشرين مركزاً للطبقات التجارية وأصحاب البيارات، وما ترافق مع ذلك من الحاجة إلى العمال المقتلعين من جذورهم، إلى جانب الملاحين وصيادي الأسماك، كما كان هناك المضاربون على بيع وشراء الأراضي والمبادرون إلى المباشرة في المشاريع الصناعية، مع عملية شق السكك الحديدية، وسط انتشار الموجات الداعية للديمقراطية والاشتراكية ذات الطابع العلماني.

ويضاف إلى ما سبق، أن هذه المدن جنت ثروات جديدة تم توظيفها في مشاريع انتاجية مثمرة أدت إلى بروز مظاهر البذخ في الاستهلاك، وتمثل ذلك في تشييد القصور الفخمة، واقتناء السيارات الفارهة، وانتشار المسارح والمقاهي ودور السينما، إلى جانب انتشار المطابع والصحف اليومية والنوادي الاجتماعية. وبناء على ما سبق، فإن الحياة السياسية عكست جملة من المفارقات والنزاعات التي نشبت في هذه المدن ووجدت وسائل التعبير عنها من خلال الأحزاب الوطنية والاشتراكية المتعددة، ونقابات العمال، وتنوع التشكيلات الإثنية والأيديولوجية.

وربما من أهم نتائج الحرب التي نشبت في عام ١٩٤٨ كان القضاء على الطابع العربي للمدن الساحلية في فلسطين، وجمعت هذه الخسارة الفادحة في ثناياها ما بين الجانبين الديمغرافي والثقافي. ولم يقتصر الأمر على تشريد الغالبية العظمى من أبناء هذه المدن الساحلية مثل حيفا وعكا ويافا (ومدن اصغر حجماً مثل الرملة واللد والمجدل واسدود) بل أحدثت تدميراً شاملاً

للثقافة الحضرية التي كانت في طور التشكل في هذه المدن.

ولم تتجه النخب الفكرية المتنفذة نحو مناطق أخرى في فلسطين، بقدر ما لجأت إلى مناطق الشتات في العالم العربي. وعلى خلفية الدمار الذي لحق بالمجتمع الفلسطيني أخذت تبرز حركة وطنية جديدة تتخطى الحدود الإقليمية، وبدأت عملية انحسار التطور الحضري في المناطق العربية من فلسطين الداخلية.

ومع ذلك، لا بد من توخي الحذر عند استخدام تعابير مثل «انحسار النزعة نحو التطور الحضري» باعتبار أن ما جرى كان عملية من شقين، حيث تم اجتثاث الوجود الفلسطيني من المدن الساحلية إلى جانب القضاء ثقافياً على رياح الانفتاح التي كانت تبثها هذه المدن لبقية أرجاء المجتمع الفلسطيني من خلال الصحافة والأحزاب السياسية والنقابات العمالية ذات الطابع العلماني، ومن جملة المدن الساحلية السبع المذكورة هنا بقي بعض العرب كأقلية مهمشة في خمس منها، وعلى ضوء فرض الثقافة العبرية المهيمنة بصورة قسرية وجدت هذه الأقلية نفسها بعد حرب ١٩٤٨ على حافة الأمية فيما يتعلق بتراثها العربي، أما فيما يتعلق بالمدينتين الأخريين فقد تم طرد جميع السكان العرب منهما[٣٧].

وفي أعقاب هذه الأحداث، أخذت المدن الواقعة في المناطق الجبلية الداخلية بالبروز وتحديداً مدينة نابلس التي تجمع ما بين الإقطاع والإنتاج الحرفي والصناعي، ومدينة القدس المشرذمة والمعزولة عن العمق الريفي باعتبار أن دورها الرئيسي خلال أربعة آلاف عام تمثل في انتاج الفكر والثقافة الدينية والأدوات المرتبطة بها من تحف وخدمات للحجاج والزائرين.

وعلى الرغم من تحول مدينة القدس إلى مركز إداري وخدماتي لمجمل المناطق الجبلية المركزية، وعلى الرغم من ازدياد عدد سكانها من ٨٠ ألف نسمة في الستينات إلى ٢٥٠ ألف عربي اليوم فإن علاقتم المدينة بعمقها الريفي بقيت محدودة إلى حد بعيد.

وفي الواقع، فإن مدينتي نابلس والخليل حافظتا على دورهما كبؤرة النشاط التجاري والحرفي. ونتيجة لهذه التحولات فقد برزت مجموعة من المدن الصغيرة يتراوح سكانها ما بين عشرة آلاف وتسعين ألف نسمة، تحيط بها شبكة تضم ٤٠٠ قرية بالإضافة إلى مخيمات اللاجئين.

وعلى الرغم من أن السواد الأعظم من الفلسطينيين في الضفة الغربية يعيشون في هذه الأيام في المناطق التي تعتبر مناطق ريفية، إلا انه لا يمكن إدراجهم بصفتهم يعيشون في مجتمع فلاحي، بما يحمل ذلك من صفات الاعتماد على الزراعة كمصدر رئيسي للدخل، ونظام يتمحور حول مزرعة العائلة. وهنالك تباين في نتائج التغيرات التي حدثت بين كل من المناطق الريفية والحضرية حيث يمكن تتبع عمليتين حدثتا بشكل متواز، فمن ناحية جرت عملية «تمدين» المناطق الريفية، ومن الناحية الأخرى «ترييف» المدن.

وترتبط عملية «تمدين» القرى بانحسار أهمية الأراضي غير المروية باعتبارها مصدر دخل للقرية، وبروز مصادر جديدة للدخل لا علاقة لها بالقرية أو بالزراعة، واهم هذه المصادر هو انتشار العمالة بالأجر وتحويلات الأموال من الأقارب في الخارج.

ومن المظاهر الأخرى لمثل هذا «التمدين»، هو التحول التدريجي للكثير من القرى المحاذية للمدن الكبيرة ومراكز المدن إلى ضواحٍ تشكل امتداداً سكنياً لتلك المدن. ومن جملة النتائج المترتبة على هذه العملية هو الميل نحو إعادة ترتيب المستويات الطبقية داخل المجتمع الريفي. وتجدر الإشارة إلى انه مع انتقال اقتصاديات القرية من اقتصاد الكفاف إلى اقتصاد النقد والسوق، يحدث تقويض للوضع المميز الذي كان يتمتع به سابقاً أصحاب الأراضي على خلفية زيادة مداخيل الفلاحين نتيجة لازدياد فرصهم لمضاعفة مداخيلهم لقاء العمالة بالأجر.

تسير عملية «تمدين» الريف بصورة متوازية مع عملية «تريف» المراكز الحضرية. كما تجدر الإشارة إلى أن عملية التجارة بالمفرق والورشات الصغيرة مع قطاع إنتاجي محدود في المدن الفلسطينية، تشكل أسواقا مناطقية وإدارية وخدماتية للعمق الريفي. وعلاوة على ذلك، فإن علاقة الاعتماد المتداخل ما بين المدينة والريف تصبح السمة البارزة في الاقتصاد المحلي، وتنعكس بصورة واضحة في نسبة النمو المتكافئة ما بين المدن والقرى. ونتيجة لمواقع القرى على مقربة من مراكز المدن وتوفر شبكة مواصلات فاعلة، فإن مراكز المدن باتت تمثل محور الأنشطة التشغيلية والخدماتية لسكان الأرياف، بالإضافة إلى جذبها للاستثمارات التجارية وصفقات تبادل تجارة الأراضي من قبل سماسرة القرى[٣٨].

ويمكن تلمس تأثير تريفي ثالث كنتيجة مباشرة لإعادة التوزيع السكاني في أعقاب الحرب، وذلك من خلال اكتظاظ الفلاحين السابقين في المدن عند لجوئهم إليها من القرى المدمرة. ولعل أفضل ما تتجلى به هذه الحالة هو ما يحدث اليوم في قطاع غزة، فعدد سكان غزة في هذه الأيام يتجاوز المليون، ثلاثة أرباعهم من اللاجئين ممن يقطنون على مساحة لا تتعدى ٣٧٠ كم مربع، حيث يعتبر ذلك أكثر نسب الكثافة السكانية في فلسطين، ومع أن غزة كانت تتميز أساسا بالطابع الريفي، إلا ان ٨٥٪ من سكانها في هذه الأيام هم من أبناء المدينة[٣٩].

المدينة والريف في ظل غياب الحاضرة المدينية[٤٠]

مع استثناء قطاع غزة (الذي ليس محور بحثنا هنا)، فإن القطاع الحضري للأراضي الفلسطينية المحتلة يشكل ٤٧ بالمائة من مجموع السكان مقسمين في ١١ مدينة، بمعدل ٤٣,٠٠٠ نسمة في كل منها (حسب المعطيات الواردة في نهاية العقد السابق)[٤١]، ويتركز الاقتصاد في هذه المدن على التجارة المحدودة والورشات الصغيرة، مع انحسار القطاع الإنتاجي بحيث لا يزيد معدل التوظيف في كل مؤسسة عن ٤,٢٨ شخص[٤٢]. ففي مدينة مثل رام الله، فإن معدل المؤسسات التجارية التي تتعامل بالمفرق بالمقارنة مع الورشات والمشاريع الحرفية يبلغ ٨٤,١٦ بمعدل ٣٨,٦ مرفق للتجارة بالمفرق لكل ألف نسمة[٤٣]. وفي الواقع فان مجمل المدن الفلسطينية البالغ عددها احد عشر تشكل أسواقا محلية ومراكز إدارية وخدماتية لعمقها الريفي بالطريقة التي يصفها بليك في معرض تناوله لطوبولوجيا المدن الصغيرة في المشرق[٤٤].

وثمة سمتان تميزان هذه المدن عن المراكز الحضرية الأخرى في دول الشرق الأوسط، فمن ناحية

هنالك غياب لمركز حضري مهيمن في المناطق الريفية، والاهم من ذلك من الناحية الأخرى التقارب في نسب تزايد السكان ما بين المناطق الريفية والحضرية[٤٥]. ويمكن عزو ذلك إلى غياب الدولة وهيكليتها البيروقراطية بصورة منتظمة، بالإضافة الى انعدام قطاع إنتاجي متبلور، وكذلك إلى السياسة الإسرائيلية التي تدفع باتجاه التبعية للأسواق والخدمات الوافدة من المناطق الإسرائيلية[٤٦]. ومن المتوقع أن يتفاقم هذا الوضع نتيجة عزل وفصم مناطق السلطة الفلسطينية عن أسواق العمل في إسرائيل بعد الانتفاضة الثانية.

أما فيما يتعلق بالسمة الثانية المتمثلة بالتقارب ما بين نسب الازدياد السكاني في كل من المناطق الريفية والحضرية، فإن ذلك يعود إلى قلة الهجرة الداخلية بسبب قرب المسافات ما بين القرى المجاورة ومراكز المدن، إلى جانب شبكة المواصلات، الجيدة نسبياً، والتي تربط القرى بالمدن. والنتائج التي تمخضت عن هذا الوضع لم تنحصر في قيام مراكز المدن بتوفير فرص العمل والخدمات للجمهور الريفي الذي لم يتخل عن الإقامة في مسقط الرأس، بل تعدى ذلك ليصبح مركزاً للاستثمارات التجارية وصفقات تبادل تجارة الأراضي مع السماسرة الريفيين والشخصيات المتنفذة. وعلى الرغم من شحة المعلومات المتوفرة حول هذا الموضوع، فإن المعلومات المتوفرة في سجلات الغرف التجارية لمدن مثل: نابلس، رام الله، بيت لحم والخليل تشير إلى أن ما بين ٢٠ إلى ٢٥ بالمائة من مجمل المؤسسات التجارية مملوكة من قبل أبناء الريف في المنطقة، علاوة على أن عدد الذين يستخدمون الخدمات المتوفرة في المدن يفوق سكان المدن في جميع الحالات[٤٧].

ويمكن القول: إن عملية تحول الفلاحين الفلسطينيين إلى وضعية بروليتارية لها جذور تاريخية متواصلة تزايدت وتيرتها منذ اندلاع الحرب العالمية الأولى. ويشير روزنفيلد إلى أن هذه العملية وصلت ذروتها من خلال إقصاء الفلاحين من دورهم في المجتمع الريفي دون إحداث أي «تمدين» يذكر لهم. وفي ذات الوقت فان نسبة ضئيلة من الفلاحين لجأت الى النزوح فعلاً باتجاه المدن[٤٨]. وفي موقع آخر قمت بالإشارة إلى أن عملية تحويل أبناء الريف إلى البروليتاريا في ظل الحكم الإسرائيلي أسهمت في دفع المجتمع الزراعي إلى الهامش مع عدم القضاء على ذلك المجتمع، ويعود السبب في ذلك إلى مستوى التخلف في أنماط الزراعة، والحفاظ على أماكن السكن الريفي للعمال المتنقلين من والى قراهم، مما شكل عاملاً في استيعاب فترات الركود في حاجة السوق إلى القوى العاملة بأجر والوافدة من الريف ومخيمات اللاجئين على حد سواء[٤٩]. وفي الحالة الفلسطينية، فإن المنحدرين من أبناء لاجئي عام ١٩٤٨ شكلوا العمود الفقري للطبقة العاملة في المدن الفلسطينية.

ولا بد من الإشارة إلى أن عدم «تمدين» العمال الوافدين من الأرياف، لا يعني في الظروف السائدة حالياً ان المدينة نفسها لم تقم بإعادة صياغة علاقات من نوع جديد مع المجتمع الريفي. ذلك أن العلاقة التكاملية كما برزت على ارض الواقع تمخضت عن قيام المجتمع الريفي باقتحام المدينة، بينما تمثل الاختراق الحضري من خلال زيادة الاستهلاك بصورة ملحوظة وترسيخ التعامل النقدي بدلا من المقايضة.

وبات من الواضح منذ الخمسينات وتجلى ذلك بصورة أكثر رسوخاً في الفترات اللاحقة أن مجموعات لا يستهان بها من أصحاب الدكاكين والعمال المهرة كالحرفيين لا يقيمون في المجتمع الحضري حيث يتمركز نشاطهم اليومي، وتصل الأمور في بعض المدن مثل: رام الله وطولكرم وأريحا وغزة إلى أن غالبية التجار المحليين ليسوا من أبناء هذه المدن بل إنهم من اللاجئين الوافدين من المدن الساحلية بعد أن تم اقتلاع أهلها خلال نكبة ١٩٤٨ [٥٠].

ونتيجة لهذا التباين في الأصول التي ينتمي إليها أبناء الطبقة الوسطى حسب الأماكن التي وفدوا منها، فإن هذا الانقسام ما بين اللاجئين وما يعتبر أبناء المدينة «الأصليين» ينخر في التحالفات السياسية المحلية، وينعكس بصورة واضحة في انتخابات البلديات والغرف التجارية، حيث كان يتعين إيجاد التوازنات الدقيقة في كل لائحة انتخابية ما بين المرشحين من اللاجئين أو «المحليين». وتمتد هذه الحساسيات لتشمل أنماط الزواج بين العائلات الممتدة حيث يبقى عامل الانخراط في وضع اللاجئ عنصراً فاعلاً كخلفية طبقية في عملية البحث عن الزوجة المناسبة.

وعلى الرغم من الاندماج الواسع والتزاوج الذي حدث منذ حرب عام ١٩٦٧، إلا أن هذه الانقسامات تبقى عائقاً بارزاً في التلاحم الاجتماعي في صفوف الطبقة الوسطى داخل المدن الفلسطينية، ولعبت هذه المسألة دوراً في عدم انغماس تجار المدن بصورة فاعلة في الحركة الوطنية قبل اندلاع الانتفاضة الأولى في كانون الأول ١٩٨٧. ولعل من أهم انجازات تلك الانتفاضة أفول نجم الانقسامات المجتمعية، بحيث راج التزاوج بين الفئات المختلفة وازداد استعداد الناس للتسامح في الحقوق العشائرية المرتبطة بالنزاعات المحلية[٥١].

ولابد من التنويه هنا إلى الاختلاف القائم بين أصحاب الدكاكين والباعة المتجولين، فمع التزايد الملحوظ في التجارة بالمفرق نتيجة للمبادرات التجارية الريفية في مراكز المدن، فإن أصحاب الدكاكين هم في الغالب من أصول مدينية بغض النظر عمّا إذا كانوا من اللاجئين أو السكان الأصليين. بينما ينحدر معظم الباعة المتجولين من أصول فلاحية وتغص الأسواق بهم، بينما يقومون ببيع الخضار وغالبيتهم من النسوة الريفيات، ممن يتجاوزون استئجار المواقع الرسمية في أسواق الخضار أو يبيعون الحلي الرخيصة وما شابه على الأرصفة.

وتضاعف عدد الباعة المتجولين بصورة ملحوظة خلال الانتفاضة مع تزايد نسبة البطالة وانتشار الفقر في المخيمات، والتحاق عدد لا يستهان به من أصحاب الدكاكين ممن لم يعودوا قادرين على تسديد الضرائب بصفوف الفلاحين ممن أصبحوا باعة متجولين لتحصيل لقمة العيش. ومع سياسات الإغلاق والعزل التي مارستها إسرائيل للحد من عدد العمال المتجهين إلى خارج المناطق الفلسطينية سعياً إلى العمل بعد اتفاقيات الحكم الذاتي في عام ١٩٩٤ تزايدت هذه الظاهرة أكثر فأكثر.

ثقافة مدن بطابع فلاحي

بناء على طبيعة الرابطة بين الريف والمدينة حسبما قمنا بتناوله، فقد نشأ نظام معياري في

المدن التي تعتبر أساسا ثقافة فلاحية تتواجد في سياق حضري، والسمة السائدة في مثل هذه الثقافة هي الطبيعة الزراعية للعديد من المدن الفلسطينية، حيث نجد في داخل جنين وأريحا وطولكرم وقلقيلية والخليل وبيت جالا مساحات لا يستهان بها للإنتاج الزراعي أو في شكل بساتين ذات طابع إنتاجي. فالحمضيات ومزارع الموز والكروم وأحراش الزيتون تعتبر مصدراً حيوياً للدخل في هذه المدن. والحديث هنا لا يدور حول مداخيل هامشية أو على الكفاف بقدر ما هو مصدر رئيسي يسهم فيه معظم أفراد الأسر بمشاركة من مجموعة كبيرة من القوى العاملة من اللاجئين المتواجدين في جوار المدن خاصة في مواسم الحصاد.

والواقع ان تواجد مخيمات اللاجئين بمحاذاة هذه المدن، ترك بصمات واضحة في الجوانب الاجتماعية والثقافية داخل النسيج الخاص بها. والمعروف أن السواد الأعظم من هؤلاء اللاجئين هم من أصل فلاحي قبل أن يتم تشريدهم خلال نكبة عام ١٩٤٨ وانتقالهم إلى جوار المدن الواقعة في النجاد، حيث انخرطوا في سوق العمالة بالأجر أو التجارة بالمفرق.

وخلال السبعينات من القرن الماضي باتوا يشكلون مصدراً للعمالة الرخيصة للاقتصاد الإسرائيلي، مما أدى إلى مغادرة العديد من هؤلاء اللاجئين للمخيمات واندماجهم في حياة أبناء الطبقة الوسطى في المدن. ومع هذه التطورات باتت مخيمات اللاجئين مركزاً دائماً لتوفير احتياطي العمال لخدمة المدن الرئيسية في الضفة الغربية وقطاع غزة على حد سواء على غرار مخيم الامعري قرب رام الله والدهيشة في بيت لحم، بلاطة وعسكر في نابلس، نور شمس في طولكرم، والشاطئ في غزة الخ. ولم يغير انقطاع هؤلاء العمّال عن أسواق العمل في إسرائيل في تغيير طبيعة هذا الاحتياطي الخدماتي.

أما على صعيد التنظيم الاجتماعي، فإن العائلات من اللاجئين قامت بإعادة تشكيل الروابط الأسرية كما كانت في قراها الأصلية، ضمن الفضاء المخصص لها في منازلها الواقعة داخل المخيمات.

وتضمنت انماط التفاعل الاجتماعي والشركات التجارية والتزاوج الإبقاء على الروابط التي كانت سائدة في القرى في فترة ما قبل نكبة عام ١٩٤٨ [٥٢]. ويمكن القول إن رسوخ هذه المظاهر من التنظيم الاجتماعي في المدن مكن اللاجئين ممن تعرضوا للتشريد إلى التغلب إلى حد بعيد على نتائج اقتلاعهم، والتأقلم مع بيئتهم الجديدة حول المدن من خلال الروابط الأسرية والعشائرية والتضامن المفترض حول أصولهم التي تشردوا منها.

وبصورة عامة، فإن ما صبغ ثقافة الحياة في المدينة تمثل في السمتين المزدوجتين لتواجد اللاجئين في ضواحي مدن النجاد من ناحية، والحركة اليومية لأبناء الريف ذهاباً وإيابا سعياً إلى العمل وتلقي الخدمات من الناحية الأخرى.

ولا بد من الإشارة إلى أن المعايير السلوكية الريفية (وبالنسبة للاجئين قبل اقتلاعهم من الريف) تأثرت من خلال التغيير الذي حصل في اللهجات الفلاحية القديمة، وتبدل الثوب التقليدي للمرأة لمجاراة البيئة في المدينة. وعلى صعيد التفاعل اليومي، هنالك ما يبدو على السطح وكأن

هنالك مساواة بين الناس متجاوزة التباينات الرسمية في المكانة والمقام. فعلى سبيل المثال، يجري التخاطب من خلال تعابير ذات طابع اسري كالإشارة العامة إلى استخدام أدوات المناداة من أبوة وأخوة وعمومة إلخ.[٥٣]. أما التعابير مثل سيد وأستاذ وحضرة فتستخدم إما على سبيل السخرية أو التودد ونادرا ًما تؤخذ على محمل الجد. ومن الملاحظ أن التعابير التي تعكس امتيازات ارستقراطية مثل بيك وباشا وآغا اختفت بصورة كلية من اللهجة الفلسطينية في المدن، بعكس ما هو الحال عليه في الدول المجاورة مثل: الأردن ومصر حيث ما زالت هذه الألقاب تحمل بعض الأهمية الاجتماعية.

ولا يعود السبب في التخلي عن ألقاب المقامات في المدن لمجرد العداء الريفي التقليدي لها أو لدوافع عقائدية، أو لعدم مراعاة الاختلافات الاجتماعية في المكانة، بل يكمن في الحركة الهائلة التي شهدتها الساحة الفلسطينية من تطورات على صعيد التحولات الطبقية في النصف الثاني من القرن العشرين. وترافقت هذه العملية مع التوسع الملموس في توفير التعليم المجاني والفرص التي أتيحت للعمل في الخارج، وفي نفس الوقت انحسر دور وحجم النخب المالكة للأراضي في الريف والقرى نتيجة لحرب عام ١٩٤٨، في الوقت الذي تصاعدت فيه الهجرة للعمل في الخارج بصورة ملحوظة. وبالمحصلة النهائية ضاقت الفجوة بين ظاهرتي تريف المدينة وتمدين الريف خلال العقود الأخيرة، إن كان ذلك على صعيد الفوارق الطبقية، أو الثقافية التي يفترض أن تميز القرى عن المدن.

بالرغم من ذلك، فلا يمكن الاستنتاج هنا أن المجتمع الفلسطيني هو بصدد التحرك نحو التساوي في المنزلة بين الفئات المختلفة. فقد أظهرت دراسة حول المجتمع الفلسطيني جرت في التسعينات أن الانقسامات الاجتماعية ما زالت قائمة، وبشكل حاد، وتحديداً في التشكيلات الموجودة داخل المدن[٥٤]. وتناولت الدراسة آليتي الحركة الاجتماعية المتمثلتين في التعليم والعمل (بما في ذلك العمل في الخارج)، وكشفت ظاهرتين: إحداهما، أن التعليم العالي تراجع كعامل كفيل بالحركة الاجتماعية بسبب تشبع سوق العمل بكثرة الخريجين ومحدودية فرص العمل، وثانيتهما وجود تناقص في فجوة المداخيل التي يدرها كل من العاملين في وظائف الياقة البيضاء من المهنيين ونصف المهنيين من ناحية، والعاملين بأجور من الناحية الأخرى، فمع ان هنالك تقارباً في فروق المداخيل بين هاتين المجموعتين إلا إن ذلك ابعد ما يكون عن التساوي في المكانة المجتمعية ككل. فما زالت الفئة الأولى تحظى بالتقدير الأعلى ولم تبت الدراسة في إمكانية وجود ارتباط ما بين مكان الإقامة، والمكانة التعليمية أو المهنية، مما يشير إلى وجود تماثل في تحقيق الحركة الاجتماعية بغض النظر إن كان ذلك في القرية، أو المدينة، أو المخيم.

المدن الصغيرة، المساواة السياسية والتسلط الاجتماعي

أدى ظهور الاتجاهات التجانسية وما رافقها من اختفاء الأشكال العلنية للتمايز الطبقي في المجتمع الفلسطيني في المدن إلى بروز ثقافة من المساواة السياسية ظاهرياً، على غرار ما هو الحال

عليه في الثقافات الريفية في المناطق الجبلية الواقعة شرقي البحر الأبيض المتوسط مثل: سوريا ولبنان والأناضول. ومع أن هذه المجتمعات تعبر عن رفضها الشفوي للتباينات في المكانة والامتيازات[٥٥]، إلا أنها تحتفظ بهما في الواقع، وبالمحصلة تكون متسلطة للغاية ولا تتورع عن القمع الاجتماعي.

وسبق أن نوهت أعلاه بأنه تم تعزيز المواقف الأيديولوجية نحو التساوي في فلسطين نتيجة لتوجهات بنيوية وسلوكية. وتكمن العوامل التي تدفع بهذا الاتجاه في الحركة الاجتماعية التي تدفع بالمهاجرين من الأرياف ليصبحوا مهنيين، كما أن التساوي في المكانة مرتبط بطبيعة الهجرة والعمل بالأجر ومغادرة الطبقة العليا وكبار مالكي الأراضي، إلى جانب استمرار العلاقات العشائرية في خدمة المصالح، سواء أكان ذلك في توفير الوظائف، أم الخدمات الاجتماعية، إلى جانب مشاعر التضامن المجتمعية التي تبلورت خلال سنين التصدي الجماعي في مقاومة الاحتلال الإسرائيلي.

وتجدر الإشارة في هذا المجال إلى أن ثقافة المقاومة الجماعية في فلسطين، والشعور بالحصار الذي يفرضه الاحتلال الإسرائيلي لعبا دوراً في تعزيز الشعور العام بين المواطنين للتقليل من شأن النزاعات الداخلية[٥٦]. وتحْت شعار الوحدة الوطنية جرى التقليل من شأن الخلافات والتباينات، مع الدعوة إلى ضرورة تأجيل البت فيها في الوجدان الجماهيري. وعلى الجانب الآخر، فإن التوتر القائم بين الأجيال ازداد حدة خلال الانتفاضة الأولى (١٩٨٧ إلى ١٩٩٣) بسبب المشاركة الواسعة للأحداث في التصدي للاحتلال، وتحدي رغبات جيل الآباء والأمهات في الأسر التقليدية.

أما على الصعيد الاجتماعي، فإن أيديولوجية التضامن أفرزت نقيضها في الواقع وهو ثقافة التسلط من قبل القوى التقليدية. ففي الوقت الذي سمح فيه بقدر من المعارضة السياسية باعتبار أنها موجهة ضد أعداء الوطن، إلا أن الخروج عن المألوف اجتماعياً بقي محظوراً، باعتبار أن ذلك يقوض بناء الصرح الاجتماعي ومتطلبات الوحدة الوطنية.

وخلال العقود الأخيرة، استند مفهوم المصير المشترك إلى قاعدتين، تمحورت إحداهما حول الحفاظ على التراث الشعبي التقليدي كما يتجلى من خلال قيم الريف باعتبارها جوهر الروح الفلسطينية، وقد قام عدد من المثقفين والأكاديميين في الجمعيات الفولكلورية بالسعي إلى إحياء التراث بهدف حماية الثقافة الوطنية الفلسطينية من الاندثار كنتيجة لقوى الاحتلال الاستعماري والحداثة، خصوصا في الحركات الإحيائية خلال السبعينات والثمانينات من القرن الفائت،[٥٧]، أما القاعدة الثانية، فقد انطلقت بعنفوان منذ أوائل التسعينات وهي حاملة لواء الإحياء الإسلامي كما تبنته الحركات الإسلامية.

وقد نشطت هاتان الحركتان ـ إحداهما أكاديمية والثانية سياسية ـ في البداية في مدن صغيرة مثل: جنين والخليل وبيت لحم، إلا أنهما تختلفان إلى حد بعيد في نظرتهما إلى كيفية الحفاظ وصيانة الأخلاق العامة. فالاتجاه الأول يميل إلى العلمانية، ويشدد على نقاوة الانتماء الوطني، بينما الاتجاه الإسلامي ينظر بريبة إلى النزعة القومية، ويدعو إلى تخليص الثقافة الفلسطينية من

الانحرافات الكامنة في العلمانية، والتعليم المختلط، أو الاختلاط بين الجنسين في الأماكن العامة، إلى جانب نبذ الأنماط الغربية (أو الحديثة) في المسلك والملبس. ويتركز عمل هذا الاتجاه حول الجوامع والنوادي الشبابية والاتحادات الطلابية والنقابية من اجل حشد التأييد لمواقفها.

وعلى الرغم من الاختلافات بين الاتجاهين - اتجاه الحفاظ على خصال المجتمع الريفي بطريقة تميل إلى العلمانية، والاتجاه الإحيائي الإسلامي - فإنهما يلتقيان حول نقطة ضرورة إحياء الماضي باعتباره النموذج الأعلى للوئام الاجتماعي. كما يلتقيان حول الدعوة إلى الدفاع عن مجموعة القيم المعرضة للأخطار من جانب الحداثة المستوردة وكلاهما يستعين بروابط الدم كحافز للتضامن الأخوي، وعند هذه النقطة يصل التشابه إلى نهايته.

وبينما اقتصر دعاة الحفاظ على التراث على طرح رؤية مجردة، دون طرح برنامج عمل للمستقبل، فإن الاتجاه الإحيائي وضع على رأس أوليات برنامجه خطة لإعادة صياغة المجتمع على الصورة التي تبدو له عن الماضي المجيد المحاط بالعزة والنصر. ولتحقيق هذه الأهداف أوجدت آليات مؤسساتية للتدخل من خلال الجمعيات والأموال والشبكات التي أنشئت في جميع أرجاء البلاد لتقديم العون للفقراء والمحتاجين وتلبية الاحتياجات المجتمعية. وتضمن ذلك إدارة بيوت الحضانة والعيادات ولجان الزكاة لمد يد العون للفقراء والتدريب المهني للنساء ونوادي الشباب، إلى جانب فرق الأفراح لتسهيل إجراءات الزواج. ويتم توفير هذه الخدمات مرفقة بتعبئة تنظيمية عقائدية.

ومن الملاحظ انه قد حصل تقارب ما خلال الانتفاضة بين برامج الإحياء الإسلامي والمدافعين عن التراث من «العلمانيين» الوطنيين. والبوتقة التي جمعت الطرفين التقت حول أيديولوجية المدينة الصغيرة الساعية إلى الحفاظ على التقاليد في وجه الحداثة التي تسلب الألباب. وتمحورت نقطة اللقاء بين الوطنية الجديدة والقوى الإسلامية حول ثلاثة مجالات من الاهتمام المشترك، ذات الصلة بما نعالجه هنا، وهذه المجالات هي: مسألة لباس المرأة، والفصل بين الجنسين، مسألة الانحراف الاجتماعي، ثم مسألة سيطرة العائلة على الأبناء.

وقد شنت القوى الأصولية حملة مكثفة للفصل بين الجنسين والدفع باتجاه تبني «اللباس الشرعي الإسلامي» بدلا من الأزياء الغربية، ولقيت هذه الحملة رواجاً باهراً في مدن قطاع غزة، مثل رفح وخان يونس ودير البلح والمخيمات. كما أثرت بصورة واضحة على المحافظات الشمالية والجنوبية في الضفة الغربية، ولم تظهر اعتراضات تذكر على هذه الحملة سوى في المحافظات الوسطى والى حد اقل في مدينة نابلس.

وباستثناء بعض التنظيمات النسوية لم تصدر عن الحركة الوطنية مواقف ذات شأن لمقاومة هذه الدعوات، وفي النهاية، رضخت القيادة الوطنية المحلية باعتبار أن إثارة هذه المسائل قد تضر بالحفاظ على الوحدة الوطنية. وليس هنالك أدنى شك في أن ما حال دون حدوث أية مواجهة تذكر بين الطرفين حول هذه المسألة كان بسبب تقبل اللباس الشرعي بأقل قدر من الإكراه.

ويمكن الإشارة إلى أن الضغط الاجتماعي الذي نجم عن المشاعر العامة كان هامشياً حول هذه

المسألة خلال بداية الانتفاضة، إلا أن الأمور تغيرت لاحقاً بحيث بات الالتزام باللباس الشرعي هو السلوك الصالح. وفي الحالات التي اعترضت فيها بعض النسوة بصورة فردية على الالتزام بمنظومة القواعد الجديدة جرت معاقبتهن غالباً عن طريق النبذ و المقاطعة الاجتماعية.

أثيرت مسألة الانحراف الاجتماعي خلال الانتفاضة في سياق كيفية التعامل مع العملاء، وأجمعت القوى الإسلامية والوطنية على أن قوى الأمن الإسرائيلي تستخدم المخدرات والخدمات الجنسية كوسيلة لإسقاط النشطين من الشبان، وثمة أساس لمثل هذا الافتراض. وبنظر هذا التيار، فإن المتعاطين بالمخدرات والجنس هم متورطون موضوعياً مع الجهاز الأمني الإسرائيلي، وهم عملاء يكمن دورهم في التخريب الأخلاقي، من خلال نشر الآثام والمعاصي من زنا وسموم وكحول ونشر أفلام الخلاعة، والنشرات الإباحية، والملابس المكشوفة والرحلات المشتركة بين الجنسين[٥٨].

وفي جميع أنحاء العالم العربي - كما هو الوضع في إيران - تبلورت تيارات متشددة أصبحت تنظر إلى المثقفين العلمانيين باعتبارهم الأرضية الخصبة لنشر الفساد الأخلاقي، ويشمل القول الماركسيين والملحدين والداروينيين، ومن يتعاطون علم النفس الفرويدي، وليس بعيداً عنهم من يدعون إلى الاختلاط بين الجنسين في الأماكن العامة. وبما أن هذه الادعاءات تلتقي مع الدعوات الوطنية للدفاع عن التقاليد ومفهوم «الفساد والإفساد الأخلاقي» كوسيلة لإسقاط النشطين في شباك أجهزة المخابرات الإسرائيلية، فقد تبنت القوى الوطنية، بمن فيها الجماعات اليسارية مثل الجبهة الشعبية، الموقف الأصولي حول «العمالة الموضوعية» وشجعت ظاهرة التخلص من «العابثين والمنحرفين عن الأخلاق».

ومن المفارقات اللافتة أن الأصوليين يعتبرون أن من يشجع على هذه الانحرافات هو الاتجاهات ذات النزعة العلمانية. وقد استنتج صالح عبد الجواد من خلال دراسته المنهجية حول ظاهرة العملاء أن ما يقارب من ٣٠ بالمائة من حالات التصفية الجسدية خلال الانتفاضة استهدفت «المنحرفين أخلاقيا».

وقد وصل هذا الهوس ذروته عند نهاية الانتفاضة الأولى. ونتيجة لتسييس مئات الآلاف من الشبان للخوض في غمار أنشطة الانتفاضة، كان لابد على الأسر المقيمة في المدن أن تتخذ خطوات حاسمة للتأقلم مع الأنماط الجديدة للسلوك الشبابي مع التغيير المرافق لدور «أولياء الأمور». وعملياً شارك عشرات الآلاف من الشبان، بمن فيهم الطلبة والأطفال ممن تقل أعمارهم عن ١٥ عاماً في فعاليات الانتفاضة في المدن والمخيمات في مواجهات مع قوات الاحتلال. وتحرك الكثيرون من هؤلاء الشبان والأطفال خارج إطار التنظيمات السياسية القائمة، مما أدى إلى تشكل مجموعات تشبه عصابات شوارع ناقمة على الأوضاع وفي حالة توتر مستمر إزاء القوى الوطنية والإسلامية.

ومع أن هدفهم الأول كان التصدي لجيش الاحتلال والمستوطنين، إلا أن المطاف انتهى بهم إلى تحدي السلطة البطريركية بصورة عامة، بما في ذلك الدور التقليدي لنموذج النظام الأبوي.

وقد ظهرت ملامح مثل هذه العملية منذ بداية ستينات القرن الفائت حينما توجه الشباب بمن فيهم النساء يافعات السن نحو الاستقلال الاقتصادي، مما أدى إلى تقويض الاقتصاد الأسري التقليدي. وحدث هذا التقويض كنتيجة لمتطلبات العمل خارج مزرعة العائلة ومصالحها المحدودة، وجاءت في أعقاب الانتشار الهائل في المؤسسات التربوية على كل المستويات من الابتدائية الى الثانوية والجامعية.

وفي الحالة الفلسطينية، فإن التحدي للسلطة التقليدية داخل العائلة اتخذ أشكالا متعددة خلال الانتفاضة الأولى ومن ضمنها:

أ – وجد الشبان ومن ضمنهم الفتيات ذريعة «وطنية» مشروعة لقضاء فترات طويلة خارج بيوتهم، وبالتالي خارج سلطة السيطرة العائلية، بحجة الفرار من إمكانية الاعتقال، أو القيام بأنشطة تنظيمية وما شابه.

ب – تعرضت السلطة العائلية للتحدي المباشر باعتبار أن هنالك سلطة أعلى ينبغي منحها الأهمية الأكبر، وهي سلطة الأحزاب السياسية التي تصب حسب الشباب في «المصلحة الوطنية العليا».

وباتت هذه الدعاوى مقبولة ومشروعة على صعيد المجتمع بصورة عامة. وفي العديد من الأحوال حظيت الضغوط العامة بمكان الأولوية على حساب المصالح الضيقة للعائلة، إن كان ذلك في ضمان سلامة الأبناء، أو فيما تعلّق بشرف العائلة في حالة النساء.

وتجلى ذلك حتى في حالات تقبل العزاء وتنظيم الجنازات، بحيث أخذت التنظيمات السياسية على عاتقها القيام بمجمل المهام المطلوبة في مثل هذه المناسبات، بدلاً من اسر الشهداء.

ج–يمكن اعتبار مسألة اختيار شركاء الزواج من أكثر الأمور خصوصية في النفوذ الذي تمارسه الأسرة على الأبناء، ونظراً للتطورات السياسية الطارئة، فقد حصل تآكل في هذا النفوذ على حساب المستجدات السياسية الطارئة التي فرضت نمطاً جديداً في العلاقات لاعتبارات أمنية أو– أحيانا– الخوض في علاقات عاطفية وزيجات «في خضم النضال». ومع انه لا تجدر المبالغة في نسبة هذه الزيجات، إلا انه لا يجوز إغفالها نظراً لكونها ظاهرة اجتماعية، بالمقارنة مع الاعتبارات الفردية، أو الأسرية التي كانت تتحكم تقليدياً بصورة شبه كاملة في السابق. وفي الحلقات السياسية هنالك الآلاف من عقود القران المختلط التي لم تعد مقتصرة على صفوف الطبقة الوسطى الليبرالية كما كان الحال عليه آنفاً.

وفي مواجهة تحدي السلطة الأبوية الفلسطينية شهدت الساحة الفلسطينية تياراً معاكساً. ففي الأوساط القروية وبين الشرائح الفقيرة في المدن هنالك ظاهرة تزويج الفتيات في سن مبكرة، وعلى عجل، بغية الحيلولة دون انخراطهن في الأنشطة السياسية وحتى يتم سترهن، حسب التعبير الشعبي.

وقد استغل العديد من الشبان حالة التقشف التي واكبت الانتفاضة فيما يتعلق بتكاليف الزواج، وتخفيض قيمة المهر، وتفادي حفلات الزفاف المكلفة، والإسراع في إكمال المهمة بصورة

سريعة وغير مكلفة. ويظهر حصاد هذه الظاهرة في سجلات المحاكم الشرعية التي تبين أن معدل سن الزواج للفتيات انخفض بمعدل سنتين عما كان الحال عليه قبل الانتفاضة. ومن جملة ما يحمله الزواج المبكر في طياته هو ازدياد نسبة المواليد، والذي بات جزءاً من الحلم الوطني لعدم الاندثار مع ما يرافق ذلك من قيود اشد صرامة في انخراط الفتيات في الحياة العامة في فترة ما قبل زواجهن.

ولا بد من الإشارة إلى أن الادعاءات المعمّمة حول الحريات الاجتماعية التي تمتع بها الشباب في تلك الفترة تنحصر بدرجة كبيرة في صفوف الذكور، ممن يمارسون دور السيطرة في الخيارات الحياتية عند النساء، إن كان ذلك من خلال سياق الزواج المبكر، آو فرض اللباس الشرعي، وتقييد حرية الحركة للأقارب من الإناث. ومن المفارقات أن هذه الاستقلالية التي يمارسها الذكور لا تنحصر في الجانب السلبي من تقييد حركة المرأة، حيث تترافق مع جانب انعتاقي مركب يتضمن إحداث فراغ اجتماعي في النظام القيمي، فلأول وهلة تبدو المسألة وكأنها انعتاق باعتبار أن الأهل فقدوا قدرة السيطرة على أبنائهم، إن كان ذلك في البيت، أو الشارع، وفي الوقت ذاته نشهد انحساراً لآليات السيطرة التي كانت تمارسها العائلة تقليدياً، دون أن يتم استبدال ذلك بمرجعيات أعلى، أو بديلة. وهذه ليست بالضرورة ظاهرة ثورية كما كان ينظر إليها في التراث الأيديولوجي الماوي، حيث نشهد تراجعاً واضحاً في الالتزام بالنظام في جميع مراحل الدراسة بدءاً من المدرسة الابتدائية، وانتقالاً إلى المراحل الثانوية والجامعية. ومن المظاهر الأخرى أن الأحزاب السياسية الجماهيرية، بما فيها الحركات الأصولية، فقدت إلى درجة كبيرة قدرتها على السيطرة التنظيمية في صفوف الشبان الناقمين، رغم تلفظاتهم الكلامية بالولاء لقيادات مجموعاتهم.

وبالرغم من مظاهر التشرذم الواسع في النسيج الاجتماعي في المدن الصغيرة، فقد عادت سيطرة العائلة بصورة جديدة لتفرض نفسها على حياة أعضاء الأسرة. واتخذت الصيغة الجديدة لهذه التحولات مجموعة من الأشكال. فكما سبق أن حدث في أعقاب نكبة عام ١٩٤٨، وكذلك خلال ثورة عام ١٩٣٦، فقد استعان الفلسطينيون بالموارد العائلية من اجل حماية أنفسهم جراء فقدانهم للسيطرة على مجمل العالم المحيط بهم. بالنسبة للفلاحين تمثل هذا في إعادة إحياء الأراضي المهملة، أما في سياق حيز المدينة، فإننا نشهد ازدياد الاهتمام بمصلحة العائلة، وتأهيل الموارد، وفي كلتا الحالتين أدى الانقسام الداخلي في عملية تقسيم العمل إلى عودة بروز دور العائلة الممتدة، التي أخذت تستعيد دورها. فخلال الانتفاضة الأولى والثانية شهدنا الدور البارز لدكان العائلة في المدن مع محاولة إنعاش دور ملكية العائلة من الأراضي، في النجاد، والتي كانت مهملة بسبب انتقال القوى العاملة من القرى باتجاه مواقع الإنشاء في المدن.

ومن السابق لأوانه أن نجزم بصورة قاطعة إن كانت هذه العملية تعني الانتصار النهائي للنظام الأبوي، وذلك لأن انخراط الشباب في العمل بأجر، وقيامهم بأنشطة بعيداً عن أماكن سكنهم، أفرز نمطاً من الحياة ونزعات فردية مما قد يكون من الصعب إعادة العجلة إلى الوراء، ولعله من الأدق أن نعتبر هذا التوجه صمام الأمان حيال المستقبل المجهول من التقلبات الاقتصادية التي

يحدثها مزيج استمرار القمع الإسرائيلي والقيود المفروضة على حركة الناس بصورة متزايدة.

الخلاصة:

لقد تناولت هنا فكرة أن نهج السيطرة في المدن الصغيرة ناجم عن آليات القمع الاجتماعي نتيجة حجم المجتمع المقيم في المدينة، مما يجعل من الممكن رصد ما يتم اعتباره انحرافاً سلوكياً، ويترافق ذلك مع استمرار دور العائلة الممتدة في تأمين العمل وتلبية الاحتياجات الاستثمارية لأفراد الأسرة. والى جانب ذلك، فان الاتجاهات التسلطية حصلت على دفعة قوية كرد فعل على فقدان البناء التقليدي للأسرة على الأنشطة التي مارسها الشبان من أبناء العائلة خلال الانتفاضة الأولى والثانية. واستعادت العائلة سطوتها التقليدية من خلال السيطرة على عمليات تزويج الأبناء والبنات على حد سواء. وبمعنى اشمل تم إحياء «الخصال الريفية» مع تشديد القيود على ما يعتبر «انحرافاً اجتماعياً»، وليس هنالك أدنى شك في أن عملية مواجهة ظاهرة العملاء من خلال التصدي لأنماط السلوك المنحرفة خلال الانتفاضة الأولى أسهمت في صعود نجم المحافظين الجدد، واللجوء إلى الأخلاق الإحيائية. وتمحورت هذه العملية من خلال التقاء دعاة الأصولية الإسلامية مع التيارات الوطنية المحلية في إطار مكافحة الفساد الأخلاقي. وغالباً ما يشار بصورة غير دقيقة إلى أن صعود نجم الأصولية الدينية في المجتمع الفلسطيني يعتبر إعادة لترسيخ التقاليد، ولكنه من الأسلم القول إنه اختراع لتقاليد متخيلة.

ومما يغذي هذا الاعتقاد هو الدعوة الأصولية للمرأة للالتزام بمبادئ الاحتشام في السلوك اليومي، وشن الهجوم على سلوكية الطبقة الوسطى في فلسطين، والمتأثرة بالمعايير الغربية. ولا بد من التنويه أن هذه المعادلة بعيدة عن الواقع. فالأصولية الدينية هي ظاهرة منطلقة من المدن بالدرجة الأولى، وكما أنها تنبذ مظاهر الحداثة، فإنها تعارض كذلك التضامن العشائري، والانتماء الديني اللفظي. وبالإضافة إلى ذلك، فإن الكثير من المعايير التقليدية مرفوضة بدرجة لا تقل عن مواجهة أنماط السلوك الغربية. وإذا كانت الفردية العلمانية تجسيداً لكل ما هو شرير، فإن ذلك نابع من كون الأصولية ترد مباشرة من بيئتها المباشرة في المدن على الحياة السياسية الوطنية.

خلال الانتفاضة الأولى بين ١٩٨٧-١٩٩٣ اكتسب هذا الاتجاه قوة دافعة لعوامل سياسية وسلوكية متشابكة، فالحركات الوطنية واليسارية فشلت في الخروج بحل عملي يضع حداً لحالة العناء والبؤس تحت نير الاحتلال، والأهم من ذلك أن اليسار فشل في بلورة وسط ثقافي يتيح المجال أمام الجماهير لتعبئة الفراغ الناجم عن تراجع نظام الدعم التقليدي، وكذلك انحسار دور العائلة الريفية، والتأقلم مع مخاطر طبيعة الحياة التي يحملها المستقبل المجهول في المدينة الكبيرة وحالة الإحباط التي أصابت عشرات الآلاف من الشبان، ممن لم يتمكنوا من الحصول على عمل وهم على عتبة الحياة. ويضاف إلى ذلك عدم القدرة على ايجاد نماذج يحتذى بها من رجال ونساء للتعامل مع مستجدات التغيير في النظام الاجتماعي. وعلى ضوء هذا الفشل في الاتجاهات التقليدية والعلمانية معاً، وعدم استيعاب طبيعة المرحلة أوجدت الأرضية الخصبة

لظهور «الحل الإسلامي».

وفي فلسطين، شكّل ضياع المراكز المتروبوليتانية خلال الحرب، ضياعاً للمدينة والبوتقة المدينية بصفتها نتاجاً ثقافياً وارداً من المدن الكبيرة، وبدلاً من ذلك، فإن المدن الصغيرة باتت مسرحاً لتشكيل النظام الأخلاقي للمقاومة السياسية، بالإضافة إلى إعادة صياغة المعايير السلوكية. وبهذا المعنى، فإن النظام القيمي في المدن الصغيرة تحول ليصبح المعيار القيمي للمجتمع بشكل عام.

تعريب: ألبرت اغازريان

الهوامش:

1. Philip Benedict (ed), Cities and Social Change in Early Modern France, (London), 24-25

٢. حسب ما ذكره جوليان بارنس، انه بعد انقضاء عام على نشر رواية مدام بوفاري عام ١٨٥٧، دخلت تقليعة استخدام مقطورة العربات المجرورة بالخيول لممارسة البغاء في هامبورغ، وكانت هذه المقطورة تسمى بوفاري او جوليان بارنس او ببغاء فلوبير.

3. Gustave Flaubert, Madame Bovary, (translated by Eleanor Marx-Aveling), Everyman's Library, New York 1966, p. 108

٤. تقوم زهرة، شأنها شأن ايما بوفاري بالانتقال إلى بلدة صغيرة في ضواحي العاصمة (ابيدجان على الأرجح) بصحبة زوجها الجديد ماجد (رواية حكاية زهرة - حنان الشيخ) - دار الآداب، بيروت صفحة ٤٢). ويستند ترجيع المكان كابيدجان في غرب افريقيا على الوصف الوارد في صفحة ٣١ حول النادي الليلي.

5. Raymond Williams, The Politics of Modernism,

6. Jonathan Raban, Soft City, Fontana (London, 1981), pp 157-183

7. For a discussion of this phenomenon in Tunisia see Nicholas Hopkins, "Popular Culture and State Power", in Georg Stauth and Sami Zubaida (eds), Mass Culture, Popular Culture, and Social Life in the Middle East (Campus Verlag, Frankfurt, 1987), 225-240

8. Shlomo Deshen, "Social Control in Israeli Urban Quarters", in Helen Rivlin and Kathrine Helmer (eds.) The Changing Middle Eastern City (Binghampton: SUNY Press, 1980), p. 161

9. Ibid., p. 162

10. Quoted by Clifford Geertz, "Toutes Directions: Reading the Signs in an Urban Sprawl", in Internatinal Journal of Middle East Studies, 21 (1989), 291-306

11. F. Khuri, op. cit.

12. R.L. Singh and R.P.B. Singh (eds.) Place of Small Towns in India, International Cen-

tre for Rural Habitat Studies, Vernassi (1979), 12

13. V.K. Tyagi, Urban Growth and Urban Villages, New Delhi, 1987?, p. 4

14. See URBAMA, Petites Villes et Villes Moyennes dans le Monde Arabe, (2 volumes), Tours, 1986. For definitions see especially the contribution of Robert Escallier on the Maghreb, pp. 3-32

15. Place of Small Towns in India, op. cit., page 12

16. Bert Swanson et al, Small Towns and Small Towners, Sage Library of Social Research, (Beverly Hills, 1979) 14-15

17. G. H. Blake, "The Small Town", in Blake and Richard Lawless, The Changing Middle Eastern City, London, 1982, p. 210

18. Ibid. p. 216

19. Jean-Francois Troin, "Petite Villes et Villes Moyennes au Maroc: Hypotheses et Realites", in URBAMA, op. cit., pp. 69-81

20. Fred Khouri, "Ideological Constants and Urban Living" in Saqqaf (ed), The Middle East City: Ancient Traditions Confront A Modern World, (New York, 1987)

21. John Gulick, "Village and City: Cultural Continuities in Twentieth Century Middle East Cultures", in Lapidus (ed.) Middle Eastern Cities, Berkeley, 1969, 122-158

22. Gulick, ibid., 124-137

23. See Elizabeth Wilson, The Sphinx in the City: Urban Life, the Control of Disorder, and Women, (University of California Press, Berkeley, 1991)

24. Khouri, op. cit.

25. ibid.

26. Khuri, Tents and Pyramids: Games and Ideology in Arab Culture from Backgammon to Autocratic Rule (Saqi Books, London, 1990), p 126

27. Khuri, ibid., 51-52

28. Ibid. 126

29. Ibid. 127

30. Ibid. 127

31. Ibid., 127

٣٢. راجع مداخلة سعد الدين ابراهيم حول مدينة القاهرة والواردة كتعقيب لمقالة خوري.

33. Sami Zubaida, "Components of Popular Culture in the Middle East", in Stauth and Zubaida (eds.), Mass Culture, Popular Culture and Social Life in the Middle East (Westview

Press, 1987), p. 153

34. Ibid.

35. Ibid., Zubaida elaborates on this argument in his book, Islam, the People, and the State (London, Routledge, 1989) pp. 83-98

36. Ibid. 14

٣٧. تم طرد جميع سكان اسدود من العرب خلال حرب عام ١٩٤٨، بينما نقل من تبقى من سكان مجدل عسقلان بصورة قسرية الى قطاع غزة خلال عامي ١٩٥٠-١٩٥١ - راجع بيني موريس، ما بعد ١٩٤٨.

38. S. Tamari, The Social Transformation of Palestinian Society, UNCTAD, Geneva, pp. 6-9

٣٩. هذا القسم مستمد (مع بعض التعديلات) من الورقة التي قمت بتقديمها في مركز الثقافة الشرق اوسطية بجامعة طوكيو في عام ١٩٨٩، في المؤتمر الدولي حول ظاهرة الحضرية في الاسلام (المجلد الثالث)، وتحمل الورقة عنوان «اصحاب الدكاكين، الباعة المتجولون والمقاومة الحضرية.“

٣٩. (أ) ليش ١٩٨٥ ص ٤٤.

40. CBS, Statistical Abstract of Israel, l988, and The West Bank Data Project (WBDP), The West Bank and Gaza Atlas (Jerusalem, l988),pp. 28-29

41. UNIDO, Survey of the Manufacturing Industry in the West Bank and Gaza Strip, June l984; WBDP, The West Bank and Gaza Atlas, p. 43.

42. S. Khayyat, Ramallah: l985 Masterplan (Jerusalem, l985), p. 32

43. G.H. Blake, “The Small Town“, in G.H.Blake and R. Lawless, The Changing Middle Eastern City (London, l982), p. 214-216

44. WBDP, The West Bank and Gaza Atlas, p. 28

45. Shlomo Gazit, The Stick and the Carrot: Israel‘s Rule in the West Bank (Beisan Publishers, Nicosia, n.d.), [Arabic edition], pp. 294-295, 417-418

46. Shlomo Khayat, op. cit., p. 32

47. A relevant historical discussion for the Mandate period of peasant proletarianization without urbanization can be found in Carmi and Rosenfeld, “ The Origins of the Process of Proletarianization and Urbanization of Arab Peasants in Palestine“, in the Annals of the New York Academy of Sciences, no. 220 (l974), pp. 470-485

48. Salim Tamari, Op Cit.

٤٩. في حالة مدينة القدس، فإنهم مهاجرون وافدون من محافظة الخليل.

٥٠. هذا لا ينطبق على مجرد المدينة بل كذلك على القرية. راجع مقالة عاطف سعد في مجلة الطليعة في ٣١ اب ١٩٨٩ بعنوان «يوميات قرية الزاوية - تحولات اجتماعية ملموسة».

٥١. ورد هذا في اطروحة الدكتوراه التي تقدم بها د. صالح عبد الجواد في جامعة باريس، نانتير في عام

١٩٨٦ حول نشوء وتطور فتح كحركة تحرر وطني والاشارة الى مخيم الجلزون (رام الله) ويبنا (رفح)، (الاطروحة غير منشورة بعد)، وكذلك في دراسة روز ماري صايغ «من الفلاحين الى الثورة».

٥٢. عبد اللطيف البرغوثي.

٥٣. يمكن مراجعة اطروحة سعاد العامري حول انواع تدرج المكانة في اطار الريف (الاطروحة غير منشورة).

54. FAFO, ibid., pp. 239-241

٥٤. (أ) «المجتمع الفلسطيني في غزة والضفة الغربية والقدس العربية - بحث في الأوضاع الحياتية» مؤسسة الدراسات الفلسطينية - بيروت ١٩٩٤

55. Tamari, “The Soul of the Nation: The Urban Intellectuals and the Fallah“., in Review of Middle East Studies (London)///

٥٦. بسام الصالحي، القيادة السياسية والدينية في الاراضي المحتلة (١٩٦٧ الى ١٩٩٣) ، دار القدس، رام الله ١٩٩٣ ص ١٩٢ - ١٩٧.

٥٧. المصدر السابق ص ١٩٨.

٥٨. منشور حماس الصادر عن سجن عسقلان في ايار ١٩٩١ بعنوان «دراسة عن الامن - ظاهرة العمالة» (صفحة ٥)، كما وردت في دراسة صالح عبد الجواد حول «الموقف النظري والعملي للاتجاهات الإسلامية تجاه العملاء»، المركز الفلسطيني للدراسات، القدس ١٩٩٣ صفحة ١٤.

٥٩. المصدر السابق صفحة ٦

٦٠. المصدر السابق صفحة ١٢

٦١. صالح عبد الجواد، دراسة نشرتها مؤسسة بيتسيلم.

٦٢. سيلفي منصور، «جيل الانتفاضة»، مؤسسة الدراسات الفلسطينية بيروت واحمد بكر (الناشر) الاطفال الفلسطينيون في الأراضي المحتلة صفحة ٤٨-٥٣.

ما الأدب، وهل للأدب أهمية؟

جوناثان كالر

مَا الأدَب؟ قد تظن أنْ يكون هذا السؤال سُؤَالاً مركزياً للنظرية الأدبية، ولكن في واقع الأمر، لا يَبْدو أنّه يَهمُّ كثيراً. فَلِمَ ذلك؟

يَظهر أنْ ثمة سببين رئيسين. الأول، ما دامتْ النظرية ذاتها تُمازِج بين الأفكار من الفلسفة، وعلم اللغة، والتاريخ، والنظرية السياسية، والتحليل النفسي، فلماذا ينبغي على المُنظِّرينَ القلق ما إذا كان النص الذي يَقْرؤونه هو نص أدبي أمْ غير أدبي؟ ثمَّة دائرة كاملة من المشاريع النقدية لأساتذة الأدب وطُلاّبِه في الوقت الحاضر، وكذلك الموضوعات لقراءتها والكتابة عنها ـ كـ «صُوَر المرأة في بِدايات القرن العشرين» ـ حيث يمكنك تناول الأعمال الأدبية وغير الأدبية. يمكنك دراسة روايات فيرجينا وولف أو سِير فرويد [في تحليله للحالات المرضية] أو كلتيهما، ولا يبدو التَّمييزُ بينهما تمييزاً فاصلاً منهجياً. لا يعني هذا أنّ جميع النصوص متكافئة بهذه الطريقة أو تلك: إذْ تُعدّ بعض النصوص ـ لهذا السبب أو ذاك ـ أكثر غنِىً، وقوّة، أكثر نموذجية، وإثارَة للجدل، وأكثر مركزية. إلاّ أنّه يمكن دراسة الأعمال الأدبية وغير الأدبية سويَّة وبطرق مُتشابهة.

الأدبية خارج الأدب

والسبب الثاني، لم يتبدَّ التَّمييز أساسيّاً لأنّ أعمال النظرية قد كشفت عمَّا يُدْعى ببساطة «أدبية» الظّواهر غير الأدبية [أو طابعها الأدبي]. فقد تَبيَّنَ أنّ الخواصّ التي كانت تُعدّ عادةً خواصّ أدبية، هي حاسمة في الخطابات والممارسات غير الأدبية أيضاً. فقد أخذتْ ـ مثلاً ـ النقاشاتُ التي دارت حول طبيعة الفهْم التاريخي، أخذتْ كنموذج لها ما يُحيط [بعملية] فهم قصة ما. وعلى نحو مميز، لا يقدم المُؤرِّخونَ تفسيرات مماثلة لتفسيرات العلم التنبئيّة: إذ لا يمكنهم إثبات أنه حينما يحدث X و Y سيظهر Z حتماً. وما يفعلونه هو، بالأحرى، إثبات كيف أنّ أمراً ما أفضى إلى آخر، كيف حدثَ أنْ اندلعت الحرب العالمية الأولى، لا لِمَ وجبَ عليها أن تقع. ومن ثمَّ، فإنّ نموذج التفسير التاريخي هو منطق القصص: الطريقة التي تُظهر بها قصةٌ كيف حدث أن وقع شيء ما، حيث تربط بين الحالة الابتدائيّة، وتطورها، ونتيجتها بطريقة تكون مفهومة ومعقولة.

ونموذج الوضوح التاريخي هو، بإيجاز، السرد الأدبي. فنحن الذين نسمع القصص ونقرؤها، بارعون في الحديث عمَّا إذا كانت الحبكة مفهومة ومتماسكة، أو ما إذا كانت القصة تظل ناقصة. وإذا كانت النماذج

ذاتها لما هو مفهوم ومعقول ولما يُعدُّ بوصفه قصة، تَسِم السرديات الأدبية والتاريخية بِسمةٍ مميزة، فإنّ التمييز بينهما لا يبدو شأناً نظرياً مُلحاً. وعلى نحو مماثل، شدَّدَ المُنظّرونَ على أهمية الأدوات البلاغية في النصوص غير الأدبية ـ سواء أكانت تفسير فرويد التحليل النفسي لحالات مرضاه، أمْ أعمالاً ذات مُحاجّة فلسفية ـ كالاستعارة التي تُعدّ على أنّها حاسمة في الأدب، ولكنها كثيراً ما تُعدّ زُخرفاً محضاً في الأنواع الأخرى من الخطابات. وفي إبْرازهم الكيفية التي تُشكّلُ بها المجَازاتُ البلاغيةُ التفكير داخل الخطابات الأخرى أيضاً، بيّن المنظرون أن ثمة «أدبية» فعّالة تشتغل في النصوص التي يُفترض بها أنّها غير أدبية، وبالتالي، باتَ التمييز بين الأدبي وغير الأدبي أمراً مُعقداً.

ولكن واقعة أنني أصف هذا الموقف من خلال التنويه باكتشاف «أدبية» الظواهر غير الأدبية، تشير الى أن فكرة الأدبِ لم تزل تلعب دوراً يقتضي تناوله.

أيّ نوع من الأسئلة؟

لقد عُدنا مرّة أخرى إلى السؤال الأساسي الذي لا مَناصَ منه: «ما الأدب؟». ولكن، أيّ نوع من الأسئلة هذا السؤال؟ إذا سأله طفل يبلغ من العمر سنوات خمساً، فمن السهولة أنْ تجيبَ: «الأدب هو: القصص، والقصائد، والمسرحيّات». أمّا إذا كان السائل منظراً أدبياً، فمن الصعوبة بمكان معرفة كيفية تناول التساؤل. ربما كان سؤالاً عن الطبيعة العامة لهذا الشيء ـ الأدب ـ الذي تُدركان طبيعته جيّداً قبل الآن. أيّ نوع من الأشياء أو النشاطات يكون الأدب؟ ما الذي يفعله؟ وما الأغراض التي يخدمها؟ إذنْ، يُفهم من سؤال: «مَا الأدب؟»، أنّه لا يَطلب تعريفاً، بل تحليلاً، لا بل مناقشة لماذا على أية حال يهتمّ المرء بالأدب؟

ولكن، ربما كان «ما الأدب؟» سؤالاً عن الخصائص المُميّزة للأعمال التي تُعرف على أنّها أدب: ما الذي يُميّزها عن الأعمال غير الأدبية؟ ما الذي يُفرّق الأدب عن أنشطة الإنسان الأخرى أو تسلياته؟ ربما سألَ الناسُ هذا السؤال لأنهم كانوا يتساءلون عن كيفية اتّخاذ قرار أيّ كتب هي كتب أدبية وأيّها غير أدبية، ولكن من المحتمل أكثر أنّ لديهم فكرة قبل الآن عمّا يُعدّ أدباً، ويرغبون بمعرفة شيء آخر: هل ثمة سمات جوهرية مميزة تتقاسمها الأعمال الأدبية؟

إنّه سؤال صعب. وقد تَصارعَ المُنظّرون معه، لكن من دون نجاح جدير بالذكر. والأسباب واضحة: تأتي الأعمال الأدبية في جميع الأشكال والأحجام ويبدو أنّ معظمها لديها ما تشترك به مع الأعمال التي لا تُدعى عادة أدباً، أكثر مما تشترك به مع بعض الأعمال المتعارف عليها بوصفها أدباً. فـ «جين آير» لـ «شارلوت برونتي»، مثلاً، تشبه إلى حد بعيد السيرة الذاتية أكثر من شبهها بالسّونيتة، وقصيدة «حبي شبيه وردة حمراء» لـ روبرت بيرنز، تشبه أغنية شعبية أكثر مما تشبه «هاملت» لـ شكسبير. فهل ثمة خواصّ تتقاسمها القصائد والمسرحيات والروايات، تُميّزها، لِنقلْ، عن الأغاني، وكتابة المُحاورات، والسير الذاتية؟

اختلافات تاريخية

وإذا نظرنا من منظور تاريخي، فمن شأنه أنْ يُضفي مزيداً من التّعقيد على السؤال. لقد كتب الناس طيلة خمسة وعشرين قرناً أعمالاً ندعوها في الوقت الحاضر بالأدب، إلا أن المعنى الحديث لـ الأدب لا يكاد يتجاوز القرنين. فقد كان الأدب والمصطلحات المماثلة له في اللغات الأوروبية الأخرى قبل ١٨٠٠، تدل على «صناعةَ الكتابة» أو «علم بالكتب». حتى في الوقت الحاضر، عندما يقول العالم: «إنّ أدبيّات نظرية

النشوئية كثيرة» فهو لا يقصد أن ثمة قصائد وروايات عديدة تُعالج هذا الموضوع، بل يقصد أنّه قد كُتب بخصوصه الكثير. والأعمال التي تُدرّس في الوقت الحاضر على أنّها أدب في المُقرّرات التعليمية الإنكليزية أو اللاتينية داخل المدارس والجامعات، كان يتمُّ التعامل معها ذات يوم لا بوصفها ضرباً خاصاً من الكتابة بل بكونها أمثلة رفيعة على استخذام اللغة والبلاغة. لقد كانت أمثلة على مقولة أوسع من الممارسات التي تضرب مثلاً على الكتابة والتفكير اللذين يتضمنان: الخُطب، والمواعظ، والتاريخ، والفلسفة. ولم يكن يُطلب من الطلاب تفسير هذه الأعمال، كما نفسّر الأعمال الأدبية في الوقت الحاضر، حيث نبحث عن شرح عمّا «تدور» حوله هذه الأعمال «فِعلياً». على العكس، كان الطلاب يحفظونها عن ظهر قلب، ويدرسون قواعدها، ويُحدّدون مجازاتها البلاغية، وتراكيبها أو اجراءات مُحاجّتها. فمؤلَّفُ كـ «الإلياذة» لـ فيرجيل، الذي يُدرّس اليوم على أنّه أدب، كان يتمُّ التعامل معه في المدارس بطريقة مختلفة تماماً قبل ١٨٥٠.

والمعنى الغربي الحديث للأدب بوصفه كتابة تخيليّة يمكن ردّه إلى مُنظّري الرومانسية الألمانية في نهايات القرن الثامن عشر، وإذا أردنا مصدراً محدّداً، يمكن ردّه إلى كتاب أصدرته بارونة فرنسية عام ١٨٠٠، أعني كتاب الأدب من حيث علاقته مع المؤسسات الاجتماعية لـ المدام دو ستال. ولكن حتى إنْ اقتصرنا على القرنين الأخيرين، فإنّ مقولة الأدب تصبح مقولة زَلِقة: هل كانت الأعمال التي نَعُدّها أدباً اليوم - ولتكن القصائد التي تبدو أنها نُتف من المحادثة العادية، من دون قافية أو عَرُوض قابل للادراك - هل كانت ستنعتُ بالأدب تبعاً لـ المدام دو ستال؟ وحالما نبدأ التفكير في الثقافات غير الأوروبية، فإنّ قضيّة ما تُعدُّ على أنها أدب، تصبح صعبة أكثر فأكثر. ومن المغري طرح المسألة والاستنتاج أنّ الأدب هو كُلّ ما يتعامل معه مجتمعٌ معيَّنٌ بكونه أدباً؛ نسقاً من النصوص التي يُسلّم بها محكّمو الثقافة بوصفها تنتمي إلى الأدب.

إنّ مثل هذا الاستنتاج بطبيعة الحال لا يَفي بالغرض كُلياً. فهو يستبدل الأسئلة بدلاً من حلّها: فعوضاً عن السؤال «ما الأدب؟» سنحتاج إلى سؤال «ما الذي يحملنا (أو أي مجتمع آخر) على التعامل مع شيء ما بوصفه أدباً؟» ومع ذلك، ثمَّة مقولات أخرى تشتغل بهذه الطريقة، إذ لا تُحيل إلى خصائص محددة، بل إلى المعايير المُتغيّرة للمجموعات الاجتماعية. لنأخذ سؤال: «ما العُشبة الضّارة؟» هل ثمة جوهر لـ «كون الشيء ضاراً»؛ شيء خاصّ، ما لا أعرفه، تتقاسمه الأعشاب الضّارّة بحيث يميّزها عن غير الضّارّة؟ إنّ أيّ امرئ يقوم بالمساعدة في ازالة الأعشاب الضّارّة من الحديقة، يعرف مدى صعوبة معرفة العُشبة الضارة من غيرها، وربما تسائل إنْ كان ثمة سرّ ما. ما السرّ؟ كيف تُميّز عشبة ضارّة؟ حسناً، السرّ هو أن ليس ثمّة سرّ. الأعشاب الضارة هي ببساطة أعشاب لا يريد البُستانيّ أن تنمو في حديقته. وإذا كنت فضولياً حول الأعشاب الضارة، وتبحث عن طبيعة «كون الشيء ضاراً»، أو إذا بحثت عن صفات شكلية أو فيزيائية مميّزة تجعل من الأعشاب ضارة، سيكون مضيعة للوقت إن سعيت إلى استقصاء طبيعتها البيولوجية. وسيكون عليك - بدلاً من ذلك - القيام بتحقيقات تاريخية واجتماعية وربما سيكولوجية، حول أنواع الأعشاب التي يرى فيها مجموعات متباينة من البشر وفي أمكنة مختلفة، بوصفها أعشاباً غير مرغوب فيها.

ربما كان الأدب شأنه شأن العُشبة الضارة.

إلا أنّ هذا الجواب لا يُبدّد السؤال. إنّه يُغيّره إلى: «ما الذي ينطوي عليه التعامل مع شيء ما بوصفه أدباً في ثقافتنا؟»

التعامل مع النصوص على أنها أدب

لنفترض أنك تُصادف الجُملة التالية:

We dance in a ring and suppose,
But the Secret sits in the middle and knows.

ما هذه الجُملة، وكيف تعرف ذلك؟

ممّا له شأنه، وإلى حدّ كبير، هو أين تلتقي بهذه الجملة مُصادفةً. إذا كانت هذه الجُملة مطبوعة على قُصاصة بداخل كعكة الحظ المُحلاّة الصّينيّة، قد تظنّ بحقٍّ أنها حظّ مبهم على نحو استثنائي، ولكن حينما تقدَّم (شأنها هنا) بكونها مثالاً، فإنّك ستبحث بتلهُّف عن الاحتمالات ضمن استخدامات اللغة المألوفة لك. فهل هي أُحجيّةٌ تسألُنا أن نحرز السرّ؟ أو ربما كانت إعلاناً عن شيء ما يدعى بـ «السِّرّ»؟ تُقفّى الإعلانات عادةً "Winston tastes good, like a cigarette should" – وقد باتت مُبْهمة أكثر فأكثر وهي تحاول اثارة جمهور مُتخم. ولكن تبدو هذه الجُملة مفصولة عن أيّ سياق عملي ممكن تخيله بسهولة، بما فيه سياق بيع مُنتج ما. إنّ هذه الواقعة، وكذلك واقعة أنّ هذه الجملة مُقفاة وثمة ايقاع ـ بعد أول مفردتين ـ لتواتر المقاطع المنبورة والمقاطع غير المنبورة ("round in a ring suppose")، تَخلقان امكانية أنْ تكون هذه الجملة شعراً، ومثالاً عن الأدب.

مع ذلك، ثمّة أُحجية هنا: فواقعة أن ليس لهذه الجملة مضمون عملي جليّ هي التي تخلق بالدرجة الأولى امكانية أنْ تكون هذه الجملة أدباً، ولكن، أليس من الممكن تحقيق ذاك التأثير من خلال نزع جُمل أخرى من السياقات التي تُظهر بوضوح ما تفعله [هذه الجُمل]؟ لنفترض أننا قبسنا جملة من كتيّب إرشادات، أو من وصفة (لتحضير طعام)، أو من إعلان، أو من جريدة، ودَوّناها وحدها على صفحة:

Stir vigorously and allow to sit five minutes.

[حرك بقوة واترك(ــه) يرقد لخمس دقائق.]

هل هذا أدب؟ هل جعلت منه أدباً من خلال اقتطافه من السياق العملي لوصفة؟ من المحتمل [أنني فعلت ذلك]، ولكن نادراً ما يكون ذلك واضحاً. إذ يبدو أنّ ثمة شيئاً ناقصاً؛ ويظهر أن الجملة ليست لديها الموارد [الكافية] حتى تشتغل عليها. ولكي تجعلها أدباً ربما يقتضي منك الأمر تخيُّل عنوان حيث ستطرح علاقته مع بيت الشعر مشكلة وتمارس التّخيّل: [ليكن العنوان] مثلاً، «السّر»، أو «خُلق الرّحمة».

قد يكون مثل هذا الأمر مفيداً، ولكن يظهر أنّ جُزءاً من جملةٍ كـ «قطعة حلوى على الوسادة في الصباح» أوفرُ حظّاً كي تغدو أدباً، ذلك أن اخفاقها في أنْ تصبح أيّما شيء باستثناء صورة، يسترعي ضرباً معيّناً من الانتباه، ويستدعي التفكير. وهذا هو شأن الجُمل التي تقدِّم العلاقة القائمة بين شكلها ومحتواها، زاداً كامناً للفكر. من هنا، قد تكون الجملة الافتتاحية في كتاب فلسفي، من وجهة نظر منطقية لـ و. ف. كوين، قصيدة على نحو يمكن تصورها:

A curious thing
about the ontological problem is its
simplicity

[الشيء اللافت حول المشكلة الوجودية هو بساطتها.]

مُدوّنة بهذا الشكل على صفحة، ومُحاطة بحواشي الصمت التي تلقي الرعب في النفس، يمكن لهذه الجُملة أن تلفت ضرباً معيناً من الانتباه الذي يمكننا أن ندعوه أدبياً: اهتماماً بالكلمات، علاقة بعضها مع

بعض، وتضميناتها، لا سيّما اهتمام بالكيفية التي يتصل بها ما يقال بالطريقة التي يُقال بها. أعني أن الجملة تبدو قادرة، مدونة بهذا الشكل، على أن تلتزم بفكرة حديثة معيّنة عن القصيدة، وأن تستجيب لنوع من الاهتمام الذي يرتبط في الوقت الحاضر مع الأدب. إذا كان ينبغي لأحدهم قول هذه الجملة لك، ستسأل «ما الذي تعنيه؟» ولكن، إذا اعتبرت هذه الجملة أنّها قصيدة، فلن يكون السؤال ذاته تماماً: ليس ما يعنيه المتحدّث أو المؤلف، إنما ما الذي تعنيه القصيدة؟ كيف تشتغل هذه اللغة؟ ما الذي تفعله هذه الجُملة؟

ولكونهما معزولتين وحدهما في البيت الأول، قد تُثير المفردتان «الشيء اللافت» سؤال: مِم يكون الشيء لافتاً ولأيّ غرض. إن سؤال «ما الشيء؟» واحد من المشاكل الأنطولوجية؛ وهو علم الوجود أو دراسة تتعلق بما يُوجَد. ولكن مفردة «الشيء» في عبارة «الشيء اللافت» ليست شيئاً مادياً، بل هي شيء ما كعلاقة أو مظهر، يبدو أنهما لا يوجدان بالطريقة ذاتها التي يوجد بها حجر أو منزل. تُبشّر الجملة بالبساطة ولكن يبدو أنها لا تمارس ما تُبشر به، وتُوضّح، في التباسات الشيء، شيئاً ما من تعقيدات الوجود الحصينة. ولكن ربما كانت بساطة القصيدة عينها ـ واقعة أنّها تقف بعد مفردة «بساطة»، وكأنه ليس ثمة حاجة لقول المزيد ـ تضفي بعض المصداقية على تأكيد البساطة غير القابل للتصديق. على أية حال، يمكن للجملة ـ معزولة بهذه الطريقة ـ أن تُسفر عن ضرب من نشاط التأويل المرتبط مع الأدب؛ ذاك الضرب من النشاط الذي طبقته هنا.

ما الذي يمكن لهذه التجارب ـ الفكر أن تخبرنا به عن الأدب؟ إنها تقترح، قبل كلّ شيء، أن اللغة حينما تجرد من السياقات الأخرى، وتُعزل عن الأغراض الأخرى، يمكن تأويلها بوصفها أدباً (رغم أنّه يجب عليها أن تمتلك بعض الخواصّ التي تجعلها تستجيب لمثل هذا التأويل). إذا كان الأدب اللغة وقد نُزعت من سياقها، وجُرّدت من الوظائف والأغراض الأخرى، فهو ذاته سياق يُعزّز ضُروباً خاصّة من الاهتمام ويُثيرها. مثلاً، يهتمّ القُرّاء بالتعقيدات الكامنة ويبحثون عن المعاني المضمرة، من دون الافتراض، لِنقل، أنّ المنطوق يُعلمهم بعمل شيء ما. أنْ تصف الأدب هو أن تُحلل نسقاً من الافتراضات والعمليات التأويلية التي قد يُطبقها القرّاء على مثل هذه النصوص.

أعراف الأدب

إنّ أحد الأعراف أو الميول ذات الصلة، والذي نشأ عن تحليل القصص (بدءاً من الحكايات الشخصية الى الروايات الكاملة) يُعرف بالاسم الكالح لـ «المبدأ التعاوني المحميّ بإفراط» إلاّ أنه في واقع الأمر بسيط نوعاً ما. يستند التواصل إلى العرف الأساسي الذي مفاده أن المشاركين يتعاونون بعضهم مع بعض، لذا فإن ما يقوله شخص لآخر يكون ذا صلة [بالحديث] على الأرجح. إنْ سألتك فيما إذا كان جورج طالباً جيداً وأجبت: «إنّه عادةً مُراعٍ للموعد»، فإنني أدركُ جوابك من خلال افتراض أنك متعاون وتقول شيئاً يمتّ بصلة إلى سؤالي. وبدلاً من التذمر قائلاً: «لم تُجِبْ على سؤالي»، قد استنتج أنك أجبت ضمنيّاً وأشرت إلى أن ليس ثمة إلاّ ايجابيات قليلة لتقولها عن جورج كطالب. أعني، أنني أفترض بأنك متعاون إلا إذا كان ثمة بيّنة تفرض بالقوة عكس ذلك.

يمكن النظر ـ الآن ـ إلى السرديات الأدبية من حيث أنّها أعضاء في فئة أوسع من القصص؛ «النصوص التي تتكشّف عن السرد»، وكذلك المنطوقات، التي لا تكمن صلتها بالمستمعين في المعلومات التي تنقلها بل تكمن في «قدرتها الإخبارية» tellability. وسواء أكنت تُخبر صديقاً حكاية أم تكتب رواية للأجيال القادمة، فأنت تقوم بشيء ما مختلف، لِنقلْ، عن الشهادة في المحكمة: إذْ تحاول أن تُنشئ قصة تبدو

لمستمعيك «جديرة بذلك»؛ حيث تمتلك نوعاً من الفكرة الأساسية أو الفحوى، وتُسرّي عن [المستمعين] وتمنحهم الحُبُور. وما يفصل الأعمال الأدبية عن النصوص الأخرى التي تَتكشّف عن السرد، هو أنها قد خضعت لعملية الاختيار: فهي تُطبَع، ويُعاد النظر فيها، ويعاد طبعها، بحيث يتناولها القارئ وهو على يقين أن الآخرين وجدوا أنها مبنيّة كما ينبغي وأنّها «جديرة بذلك». لذا فإن المبدأ التعاوني للأعمال الأدبية «محمي بإفراط». يمكن أن نتغافل عن الأشياء الضّبابية وعن كونها غير متصلة بالموضوع على نحو جليّ، من دون الافتراض أنّ ذلك ليس له معنى. ويفترض القُرّاء أن تعقيدات اللغة في الأدب لها غرض توصيليّ بالنّتيجة، وعوضاً عن التصور أن المتحدث أو الكاتب غير المتعاون، كما قد يكون عليه الأمر في سياقات الكلام الأخرى، يكافح القرّاء لتفسير العناصر التي تهزأ بمبادئ التّواصل الفعّال في سبيل هدف توصيليّ أبعد. إنّ «الأدب» نعت مُؤسّساتي يسمح لنا بالتوقع أن نتائج مساعينا في القراءة ستكون «جديرة بذلك». وينجم الكثير من سمات الأدب عن استعداد القراء للاهتمام، واستكشاف الالتباسات، وعدم السؤال على الفور: «ما الذي تعنيه بذلك؟».

يمكن الاستنتاج، أنّ الأدب فعلُ كلامٍ أو حادثة نصية، يَبعث على ضروب محددة من الاهتمام. وهو يُغاير الأنواع الأخرى من أفعال الكلام، كنقل المعلومات وطرح الأسئلة والبرّ في الوعود. وما يحمل القُراء على التعامل مع شيء ما بوصفه أدباً هو أنهم يجدونه غالباً في سياق يُعيّنه بوصفه أدباً: في ديوان شعر أو في باب مجلة، في المكتبة العامة، أو في مكتبة لبيع الكتب.

أُحجيّةٌ

ولكن لدينا أُحجية أخرى هنا. أليس ثمة أساليب خاصة في تنظيم اللغة تفيد أن هذا الشيء أدب؟ أم أنّ واقعة معرفتنا بكون هذا الشيء أدباً هي التي تحملنا على أن نُوليه نوعاً من الاهتمام الذي لا نُوليه للصَّحيفة كيما نجد فيها ضروباً خاصّة من التنظيم والمعاني المضمرة؟ ينبغي أن يكون الجواب أنّ الحالتين كلتيهما تَجريان حتماً: أحياناً تكون للشيء سمات تجعله أدبيّاً، وأحياناً أخرى يحملنا السياق الأدبي على التعامل معه بوصفه أدباً. ولكن لا تجعل اللغة المُنتظِمة جداً من شيء ما أدباً بالضرورة: إذ ليس ثمة شيء أكثر نمطيّة من دليل الهاتف. ولا يمكننا جعل أيّة قطعة لغةٍ أدباً بمجرد أن نطلق عليها اسم الأدب: لا يمكنني أنْ ألتقط مُقرّري التعليمي القديم في الكيمياء وأنْ أقرأه على أنّه رواية.

فمن جانب، ليس «الأدب» مجرد اطار نضع فيه اللغة: لن تُصار كل جملة إلى أدب إذا دوّناها على صفحة كقصيدة. ولكن، من جانب آخر، ليس الأدب مجرد ضرب خاصّ من اللغة، إذ لا تتباهى الكثير من الأعمال الأدبية بتباينها عن الأنواع الأخرى للغة؛ فهي تشتغل بطرق خاصّة بفعل أنها تتلقّى اهتماماً خاصاً.

لدينا بنية معقدة هنا. نحن نتعامل مع منظورين متباينين يتداخلان، ويتقاطعان، لكن يبدو أنّهما لا يُحققان تركيبة [واحدة]. يمكننا أن نَعُدّ الأعمال الأدبية بوصفها لغة ذات خصائص وسمات معينة، كما يمكننا أنْ نَعُدّ الأدب بوصفه نتاجَ الأعراف وضرباً معيناً من الاهتمام. إذن، ولا واحد من المنظورين يُدمج الآخر بنجاح، وينبغي على المرء أن يَتنقّل بينهما. أتناول [فيما يلي خمس نقاط طرحها المُنظّرونَ حول طبيعة الأدب: ومع كل نقطة من هذه النقاط، تنطلق من منظور معين ولكن يجب، في النهاية، أنْ تُدخِل في حسابك المنظور الآخر.

١. الأدب بوصفه «صَدارة» اللغة

كثيراً ما يُقال: إنّ «الأدبية» تتربّع فوق الجميع في تنظيم اللغة، الأمر الذي يجعل من [لغة] الأدب مُميزةً عن اللغة التي تُستخدم في الأغراض الأخرى. والأدب هو اللغة التي «تتصدّر» اللغة ذاتها: يجعلها غريبة، يدفعها أمامك ـ «انظر! أنا لغة!» ـ بحيث لا يغيب عن بالك أنك تتعامل مع لغة مُشكّلة بطرائق غريبة. وعلى وجه التخصيص، يُنظّم الشعرُ مستوى الصوت للغة بحيث يجعلها شيئاً تَحسب حِسابَهُ. فيما مطلع قصيدة لـ جيرارد مانلي هابكنز تحت عنوان «إنْفارسْنيد» Invarsnaid:

The darksome burn, horseback brown,
His rollrock highroad roaring down,
In coop and in coomb the fleece of his foam
Flutes and low to the lake falls home.

إنّ صدارة الأسلوب اللغوي ـ التكرار الموزون للأصوات في "burn... brown...rollrock roaring" ـ إضافةً إلى المُركّبات الفعلية الفريدة كـ "rollrock" تُوضّح أنّنا نتعامل مع لغةٍ مُنتظمةٍ لتلفت الأنتباه إلى البنى اللغوية ذاتها.

ولكن من الصحيح أيضاً أنّ القُرّاء لا ينتبهون في حالات عديدة إلى الأسلوب اللغوي إلاّ إذا كان الشيء مُعيناً على أنّه أدب. فأنت لا تُصغي حينما تقرأ نثراً نموذجياً. ستجد أنّ سَجع هذه الجملة نادراً ما يطرق سمع القارئ؛ ولكن إذا ظهر سجع فجأة، فإنه يجعل من الايقاع شيئاً تسمعه. يحملك السّجع ـ وهو مِيزة متعارف عليها لـ «الأدبية» ـ على ملاحظة الإيقاع الذي كان هناك منذ البدء. وحينما يُؤطّر نص بوصفه أدباً، فنحن مُهيَّأونَ على مراعاة نمط الأصوات التي نتجاهلها بوجه عام وكذلك الضروب اللغوية الأخرى.

٢. الأدب بوصفه تكاملاً داخلياً للّغة

الأدب هو اللغة حيث تُفضي عناصر النص ومُكوّناته المتنوعة، إلى أنْ تكون على علاقة معقدة. وحينما أتلقّى رسالة تطلب مساهمة لأجل قضية جديرة بالمساهمة، فمن المُستبعد أن أجد فيها الصوت صدى للمعنى، ولكن ثمّة في الأدب علاقات ـ التعزيز أو التّغاير والتّنافر ـ بين بِنَى المستويات اللغوية المتباينة: بين الصوت والمعنى، وبين التنظيم النحوي والأنماط الثيمية. فالسجع من خلال الجمع بين مفردتين "suppose/knows") ، يجعل من معانيها على علاقة بعضها مع بعض (فهل "knowing" نقيض "supposing"؟).

لكن من البَيِّن أنْ لا (١) ولا (٢) أو كليهما سوياً، يقدّم تعريفاً للأدب. لا يتصدر الأدبُ بمعظمه اللغة كما يقترح (١) (لا تقوم روايات عدّة بذلك)، واللغة التي تتصدّر ليست أدباً بالضرورة. فالأغْلوطة* ('Peter Piper picked a peck of pickled peppers') نادراً ما تُعدّ أدباً، مع أنها تلفت الانتباه بوصفها لغة وتجعلك تتلعثم. وكثيراً ما تتصدّر الأدوات اللغوية في الاعلانات على نحو صارخ أكثر من القصائد الغنائية وقد تتكامل داخلياً المستويات البنائية المختلفة على نحو أكثر تحكماً. يستشهد أحد المُنظرين البارزين، رومان ياكبسون، لا ببيتٍ من قصيدة غنائية بل بشعار سياسي: I like Ike في حملة دوايت د. (»آيك») إزينهاور الانتخابية الرئاسية في أمريكا، بوصف هذا الشعار مِثاله الأساسي عن «الوظيفة الشعرية». فمن خلال التلاعب بالكلمات، يحجب هنا المفعول به ("Ike") الذي يقع عليه فعل

الحُبّ ("like") والفاعل ("I") الذي يقوم بفعل الحب ("liking")، في الفعل (الحُب) (like): فكيف لي أن لا أحبّ «آيك» لمّا كنت أنا (I) وآيك (Ike) مشمولين في like؟ يبدو أن لزوم حب آيك، عبر هذا الإعلان، محفور في بنية اللغة ذاتها. إذن، لا لأن العلاقات بين المستويات المتباينة للغة وثيقة الصلة في الأدب وحده، بل لأنه من المحتمل أكثر أن نبحث في الأدب، ونستخدم العلاقات بين المعنى أو الثيمة وبين النحو وأن نجد التكامل الداخلي والهارموني والتوتر أو التنافر، في سعينا لفهم المساهمة التي تقدمها العناصر جميعها في أثر الكلّ.

لا تُقدم تفسيرات «الأدبية» التي تركّز على صدارة اللغة أو تكاملها الداخلي، الاختبارات التي تُمكّن، لنقلْ، مارشينز من فصل أعمال الأدب عن الأنواع الأخرى من الكتابة. وما تقوم به هذه التفسيرات، شأنها شأن معظم المزاعم حول طبيعة الأدب، هو أن تُوجّه الانتباه صوب مظاهر معينة للأدب الذي يزعمون بمركزيته. أن تدرس شيئاً ما بوصفه أدباً، على حد قول هذا التفسير، ينبغي النظر بادئ ذي بدء إلى تنظيم لغته، ولا ينبغي قراءته بوصفه مظهراً من مظاهر [التركيبة] النفسية لُمؤلفه أو على أنه مرآة للمجتمع الذي ينتجه.

٣. الأدب بوصفه تخييلاً

إن أحد الأسباب التي تجعل القُراء يولون الأدب عنايتهم على مختلف أنواعه، هو أن لمنطوقاته علاقة خاصة مع العالم؛ علاقة ندعوها بـ: «تخييلية». فالعمل الأدبي حدثٌ لغوي يتصوّر عالماً ذا طابع خيالي يضمّ المتحدّث، والفاعلين، والأحداث، وجمهوراً مضمراً (وهو جمهور يتشكّل من خلال ما يتخذهُ العمل [الأدبي، الفني] من قرارات عمّا ينبغي شرحه وما الذي يُفترض أن يعرفه الجمهور). تحيل الأعمال الأدبية إلى أفراد مُتخيَّلين أكثر من كونهم تاريخيين (إيما بافريْ، هاكلبريْ فينْ)، لكن لا يقتصر الطابع الخيالي على الشخصيات والأحداث. فالسمات التَّوجّهية الإشارية للّغة، كما تُدعى، التي ترتبط مع موقف المنطوق ـ كـ الضمائر (I, you) ظروف الزمان والمكان (here, there, now, yesterday, tomorrow) ـ تعمل بطرائق خاصة في الأدب. فـ Now في قصيدة ("now...gathering swallows twitter in the skies") لا تشير إلى اللحظة التي دوّن فيها الشاعر تلك الكلمة، ولا إلى لحظة نشرها، بل تشير إلى زمن في القصيدة، وفي العالم المُتخيّل لحدثها. كما أنّ ضمير المتكلم "I" الذي يظهر في قصيدة غنائية ـ كقصيدة وردزورث "..I wondered lonely as a cloud" ـ هو أيضاً ذو طابع خيالي؛ فهو يشير إلى المُتحدّث في القصيدة، الذي ربما كان مختلفاً تماماً عن الشخص الإمبيريقيّ، وليام وردزورث، الذي كتب القصيدة. (من المحتمل تماماً أن ثمة روابط قوية بين راوي القصيدة وما حصل لـ وردزورث في لحظة معينة من حياته. غير أنّ قصيدةً كتبها شخص طاعن في السّن قد يكون المتحدث فيها فتيّاً والعكس بالعكس. ومن المعروف تماماً أن رُواة الرواية؛ الشخصية التي تقول "I" بينما تسرد القصة، قد تكون لهم خبرات وأحكامٌ متباينة تماماً عن تلك التي تكون لمؤلّفيها). وعلاقة ما يقوله المتحدثون بما يفكر به المؤلفون، في التخييل، هي دائماً مسألة تأويل. كذلك هو شأن العلاقة بين الأحداث المروية والمواقف في العالم. ويكون عادةً الخطاب ذو الطابع غير الخيالي مغروساً في سياق يخبرك بكيفية تناوله: كتيب تعليمات، تقرير صحافي، رسالة من مؤسسة خيرية. رغم ذلك فإن سياق التخييل يترك، وعلى نحو واضح، التساؤل عما يدور حوله التخييل فعلياً، أمراً في متناول [التأويل]. وليست الإحالة الى العالم خاصيّة الأعمال الأدبية بقدر ما هي وظيفة يفترضها التأويل. إذا أخبرت صديقاً لي: «قابلني في هارد روك كافي غداً في الساعة الثامنة لتناول الغداء» فإنّه/ إنها

سيعتبر/ ستعتبر هذا دعوة واقعية [مادية] ويُعيّن ما المُحال إليه زمنياً ومكانياً من سياق المنطوق («غداً» يعني ١٤ يناير ٢٠٠٢، «الثامنة» تعني ٨ ب.ظ. حسب التوقيت الشرقي). ولكن حينما يكتب الشاعر بن جونسون قصيدة "Inviting a Friend to Supper"، فإنّ الطابع الخيالي لهذا العمل يجعل من علاقته مع العالم قضية تأويل: فسياق الرسالة سياق أدبي ويبقى علينا أن نُقرّر ما إذا كانت القصيدة تصف في المقام الأول مواقف المُتحدّث ذي الطابع الخيالي، حيث تختصر أسلوباً غابراً في الحياة، أم أنها تقترح أنّ الصداقة والمتع البسيطة هي الأكثر أهمية في سعادة الإنسان.

إنّ تأويل مسرحية هاملت، من بين أشياء أخرى، هو تحديد ما إذا كان ينبغي قراءتها بوصفها تتحدّث، لِنقل، عن مشاكل الأمير الدانمركي، أمْ أنها تتحدث عن معضلات ناس عصر النهضة الذين يكابدون التحوّلات في مفهوم الذات، أو عن العلاقات بين الرجال وأمهاتهم بوجه عام، أو كيف أنّ التمثيلات (بما فيها الأدبية) تُؤثر في مشكلة فهمنا لخبرتنا. وواقعة أن ثمّة إحالات الى الدانمارك طيلة المسرحية، لا تعني أنْ تقرأها بالضرورة على أنها تتحدث عن الدانمارك، إنّه قرار تأويلي. يمكننا ربط «هاملت» بالعالم بطرائق مختلفة وعلى مستويات مختلفة عدّة. إن الطابع الخيالي للأدب يفصل اللغة عن السياقات الأخرى حيث يمكن أن تُستخدم اللغة فيها وتبقى علاقة العمل [الأدبي] مع العالم في متناول التأويل.

٤. الأدب بوصفه موضوعاً جمالياً

إنّ سمات الأدب التي ناقشناها حتى الآن ـ المستويات الإضافية للتنظيم اللغوي، والانفصال عن السياقات العملية للمنطوق، والعلاقة التخييلية بالعالم ـ يمكن جمعها سويّة في ظل العنوان الشامل: الوظيفة الجمالية للغة. إن علم الجمال هو –تاريخياً– تسمية لنظرية الفن وقد انطوتْ على السجالات حول ما إذا كان الجمال خاصيّة موضوعية لأعمال الفن أم هو استجابة ذاتية للمشاهدين، وكذلك حول علاقة الجميل بالحقيقة والخير.

ففي رأي عمانوئيل كانط، المُنظّر الرئيسي لعلم الجمال الغربي الحديث، الجمالية هي تسمية للسعي إلى رأب الصدع بين العالم المادي والعالم الروحي، بين عالم القوى والأحجام وبين عالم المفاهيم. إنّ الأشياء الجمالية، كالرسم أو أعمال الأدب، في جمعها للشكل الحسّي (الألوان، الأصوات) والمحتوى الروحي (الأفكار)، تعطي مثلاً عن إمكانية الجمع بين المادي والروحي. وعمل أدبي هو شيء جمالي لأنّه، مع الوظائف التوصيلية الأخرى المحصورة أو المُعطّلة أصلاً، يجذب القُرّاء الى التفكير في العلاقة المتبادلة بين الشكل والمحتوى.

وللأشياء الجمالية، في رأي كانط ومُنظّرين آخرين، «غائية من دون غاية». ثمّة غائية في تكوينها: فهي مكونة بحيث تعمل أجزاؤها سويّاً صوب نهاية معينة. إلا أن النهاية هي العمل الفني ذاته، المتعة في العمل [الفني] أو المتعة الناتجة عنه، وليس غاية خارجية معينة. ويعني هذا عملياً أن تعدّ نصّاً ما بوصفه أدباً هو أن تتساءل عن مساهمة أجزائه في أثر الكل ولكن لا ينبغي تناول العمل [الأدبي، الفني] على أنه مُقدّر له أنْ ينجز غاية معينة، كإخبارنا أو إقناعنا. فعندما أقول إنّ القصص منطوقات تكمن صلتها في «قدرتها الإخباريّة»، أشير إلى أن ثمة غائية للقصص (الخواصّ التي يمكن أن تجعلها «قصصاً جيدة») ولكن لا يمكن ربط هذا بيسر بغاية خارجية معينة، لذا فأنا أُدوِّن الجمالي؛ الخاصيّة المُؤثرة للقصص، حتى غير الأدبية منها. القصة الجيدة قصة مفيدة، تستوقف القارئ أو المستمع بوصفها «جديرة بذلك». قد تُسلّي أو تُعلّم أو تُحرِّض، ربما كان لها سلسلة تأثيرات، ولكن لا يمكنك تحديد القصص الجيدة عموماً بكونها تلك التي تقوم

بشيء من هذه الأشياء.

٥. الأدب بوصفه تركيباً تناصيّاً أو انعكاساً ذاتيّاً

تَناقش المُنظّرونَ الحديثون في أنّ الأعمال [الأدبية، الفنية] مُكوّنة من الأعمال الأخرى: فقد أضحت هذه الأعمال ممكنة من خلال تلك السابقة عليها، حيث تناولتها، وكرّرتها، وتحدّتها، وغيَّرتها. تسمى أحياناً هذه الفكرة بمسمّى مُطْنَب: «التّناصّ». فعملٌ [أدبي، فني] يُوجد بين الأعمال الأخرى وفي عِدادها، عَبر علاقته بها. وأنْ تقرأ شيئاً ما بوصفه أدباً هو أن تعدّه حادثة لغوية لها معنى بعلاقتها مع الخطابات الأخرى: مثلاً، كقصيدة تلعب على الاحتمالات الأخرى التي خلقتها القصائد السابقة أو كرواية تعرض البلاغة السياسية لعصرها وتنتقدها. فسونيتة شكسبير «عينا خليلتي لا تشبهان الشمس في شيء» تتناول الاستعارات المعمول بها في التقاليد الأدبية للشعر الغزليّ وتتنكّر لها («لا أرى مثل هذا الورد في وجنتيها») وترفض هذه الاستعارات كطريقة لمدح امرأة «حين تسير، تمشي على الأرض». فالقصيدة لها معنى بعلاقتها مع التقاليد الأدبية التي تجعلها ممكنة.

والآن، مُذ كانت قراءة قصيدة بوصفها أدباً هي اقامة علاقة بينها والقصائد الأخرى، وكذلك مقارنة الطريقة التي تكون فيها مفهومة مع الطرق التي تكون فيها القصائد الأخرى مفهومة ومُغايرتها لها، فمن الممكن قراءة القصائد بكونها بخصوص الشعر ذاته على مستوى ما. فهي تؤثّر على اواليات اشتغال الخيال والتفسير الشّعريين. نقابل هنا فكرة أخرى لها أهميتها في النظرية الحديثة: أيْ، فكرة «الانعكاس الذاتي» للأدب. فالروايات حول الروايات على مستوى معين، وحول مشاكل وإمكانيات تمثيل الخبرة واضفاء شكلٍ ومعنى عليها. إذنْ، يمكن قراءة مدام بوفاري على أنّها استكشاف للعلاقات بين «حياة» ايما بوفاري «الفعلية» وبين الطريقة التي تَفهمُ بها الروايات التي تقرأها [إيما] الخبرة، وكذلك رواية فلوبير نفسه. يمكن للمرء أن يُسائل رواية (أو قصيدة) عن الكيفية التي يرتبط بها ما تقوله ضمنياً عن كون [الشيء] مفهوماً بالطريقة التي هي ذاتها تُواصل أن تكون مفهومة.

والأدبُ ممارسةٌ، حيث يحاول المُؤلفون أن يدفعوا الأدب الى الأمام ويُجددوه وهو بالتالي على الدوام تَفَكّرٌ في الأدب. ولكن مرة أخرى، نجد أنّ هذا شيء يمكننا قوله عن الأشكال الأخرى؛ فقد تستند المُلصقات من حيث معناها، شأنها شأن القصائد، الى المُلصقات السابقة عليها: فـ «يبيدون الحوت بالأسلحة النووية وحق المسيح!» لا تكون مفهومة من دون «لا للأسلحة النووية»، و«أنقذوا الحيتان»، و«المسيح يُخلّص»، ويمكن للمرء بلا ريب القول إن «يبيدون الحوت بالأسلحة النووية وحق المسيح!» هي حقاً بخصوص المُلصقات. أخيراً، إنّ التناصّ والانعكاس الذاتي للأدب ليسا سمتين مُحدّدتين بل صدارة مظاهر استخدام اللغة والأسئلة المتعلقة بالتمثيل الذي يمكن ملاحظته في مكان آخر أيضاً.

الخواصّ مقابل التّبِعات

في كل حالة من هذه الحالات الخمس، تُقابل البنية التي ذكرتها آنفاً: إذْ نتعامل مع ما يمكن وَصفه بـ خصائص الأعمال الأدبية، تلك السمات التي تُميّزها بوصفها أدباً، غير أننا نتعامل أيضاً مع ما يمكن عدّه بكونه نتائج ضربٍ مُعين من الانتباه، وظيفة نُضفيها على اللغة على اعتبارها أدباً. ويبدو لا منظور يمكنه أن يضمّ غيره ليصبح المنظور الشامل. كما لا يمكن أن نجعل خواصّ الأدب لا الخصائص الموضوعية ولا تبعات

طُرُق تأطير اللغة. ثمّة سبب رئيسي لهذا وقد ظهر سابقاً في التجارب ـ الفكر قليلة العدد في بداية هذه الدراسة. اللغة تقاوم الأطر التي نفرضها. فمن الصعوبة بمكان أن نجعل بيت الشعر "We dance in a ring..." طَالع كعكة الحظ المُحلاة أو أن نجعل "Stir vigorously..." قصيدة حماسيّة. فحينما نتعامل مع شيء بوصفه أدباً، وحينما نبحث عن النمط والتَّرابط، ثمّة مقاومة في اللغة؛ وينبغي لنا أن نشتغل عليها، وأنْ نشتغل معها. أخيراً، قد تكمن «أدبية» الأدب في توتّر التّفاعل بين المادة اللغوية وبين توقّعات القارئ المتعارف عليها لما هو الأدب. ولكن أقول هذا بحذرٍ، ذلك أن الشيء الآخر الذي تعلّمناهُ من حالاتنا الخمس هو أنّ كل خاصيّة حُدِّدتْ على أنها سمة مهمة للأدب تنتهي إلى أن تكون سمة غير مُحددة، طالما يمكن تَبنيها وهي تشتغل في الاستخدامات الأخرى للغة.

وظائف الأدب

بدأتُ هذه الدراسة بملاحظة أنّ النظرية الأدبية في الثمانينيات والتسعينيات لم تركّز على التباين بين الأعمال الأدبية وغير الأدبية. وما قامَ به المُنظرونَ هو التفكُّر في الأدب بوصفه مقولة تاريخية وأيديولوجية، وكذلك التّفكّر في الوظائف الاجتماعية والسياسية التي ظُنّ أن شيئاً ما يُدعى «الأدب» يُؤديها. ففي بريطانيا القرن التاسع عشر، ظهر الأدب بوصفه فكرة مهمة إلى أبعد حدّ، ضرباً خاصاً من الكتابة مُشبعاً بوظائف عِدّة. ولكونه بات موضوعاً للتّعليم في مستعمرات الإمبراطورية البريطانية، فقد كان مُعبّأً بتقديمه لسكان [المستعمرات] الأصليين تقديراً لعظمة بريطانيا ودفعهم لأنْ يكونوا مشاركين مُمتَنّين لمشروع تاريخيّ تحضُّريّ. أما في الوطن فقد كان يُجابه الأنانية والمادية اللتين عزّزهما الاقتصاد الرأسماليِ الجديد، مُقدّماً للطبقات الوسطى والأرستقراطيين قيماً بديلة، ومانحاً العمال حصّة من الثقافة التي أقصتهم الى موقع ثانوي مادياً. وسيعلّم في الحال التقدير النزيه، ويُوفّر احساساً بالعظمة القومية، ويخلق مشاركة وجدانية بين الطبقات، وفي النهاية، يقوم بدور يحل محل الدّيانة التي بدتْ أنها لم تعد قادرة على جعل المجتمع متماسكاً.

إنّ أي نسق نصوص يمكنه فعل ذلك كلّه، سيكون حقاً نسقاً خاصاً جداً. فما الأدب الذي يُظنّ أنه يقوم بذلك جميعاً؟ إنّ أحد الأشياء الحاسمة هو بنية خاصّة للنموذج الذي يشتغل في الأدب. فعمل أدبي ما ـ هاملت، مثلاً ـ هو على نحو مميز قصة شخصية ذات طابع خيالي: إذْ يقدّم نفسه بطريقة ما بوصفه يُقتدى به (وإلاّ لِمَ سَتقرؤُهُ؟)، إلا أنه وفي الوقت نفسه ينحدر نحو تحديد مدى ذاك النموذج أو نطاقه؛ من هنا يَأتِي ذاك اليُسر الذي يتحدّث به القُرّاء والنُّقاد عن «عالميّة» الأدب. إنّ بنية الأعمال هي هكذا: بحيث يكون من السهولة أكثر تناولها بكونها تخبرنا عن «الشرط الإنساني» بوجه عام، من أن نُعيّن ما المقولات الأضيق التي تصفها وتلقي الضوء عليها. فهل مسرحية «هاملت» هي بخصوص الأُمراء، أو ناس عصر النهضة، أو الشُبان الاستبطانيين، أو الناس الذين مات آباؤهم في ظروف غامضة؟ ولمّا كانت هذه الأجوبة كلها تبدو أجوبة غير مرضية، فمن السهولة أكثر أن لا يجيب القراء عليها، وبالتالي يُسلّمون بإمكانية العالمية. وفي خُصوصيتها، تنحدر الروايات والقصائد والمسرحيات نحو استكشاف عمّا هي نموذجٌ له وتدعو إذْ ذاك القراء جميعهم الى أن ينخرطوا في مآزق وأفكار رواة هذه الأعمال وشخصياتها.

غير أن الجمع بين تقديم العالميّة وبين التوجّه نحو جميع أولئك الذين يمكنهم قراءة اللغة، له وظيفة قومية فعّالة. يناقش بينديكت أندرسن، في كتابه الجماعات المُتخيلة: تأملات في أصل القومية وانتشارها ـ وهو

عمل عن التاريخ السياسي بات مؤثراً كنظرية ـ يناقش أنّ أعمال الأدب تلك ـ لا سيما الروايات ـ قد ساعدت على خلق الجماعات القومية من خلال تسليمها بجماعة قُرّاء عريضة وجذبها لها، وعلى الرغم من أنّها محدودة إلا أنها في متناول كل من يستطيع قراءة اللغة من حيث المبدأ. يكتب أندرسن: «يتسرّب التخييل بهدوء وباستمرار إلى الواقع، مُحدثاً تلك الثقة البارزة للجماعة في الغُفليّة [كون الشيء مجهول الاسم] التي تعدّ السمة المميزة للقوميات الحديثة. «فأن تُقدَّم الشخصيات والمتحدثون والحبكة وثيمات الأدب الإنكليزي بكونها عالمية على نحو كامن، هو أن تُعلي من شأن جماعة منفتحة بيد أنها متخيلة ومحدودة، حيث الرعايا في المستعمرات البريطانية، مثلاً مدعوون إلى أن يصبوا إليها. والحق، بقدر ما يتمّ التشديد على عالمية الأدب، بقدر ما يكون له وظيفة قومية: فالتأكيد على عالميّة الرؤية إلى العالم التي يقدمها جين أوستن يجعل من بريطانيا في الواقع مكاناً خاصاً جداً، موقع معايير الذوق والسلوك، والأكثر أهمية، موقع السيناريوهات والظروف الاجتماعية حيث تحلّ المشاكل الأخلاقية وتتشكّل الشخصيات.

لقد نُظر إلى الأدب بكونه ضرباً خاصاً من الكتابة التي ـ كما تذهب المحاجّة ـ يمكنها، لا أن تُحضِّر الطبقات الدنيا وحدها، بل الارستقراطيين والطبقات الوسطى أيضاً. إنّ هذا الرأي في الأدب بوصفه موضوعاً جمالياً يمكنه أن يجعلنا «ناساً أفضل»، مرتبطٌ مع فكرة معينة عن الذات، مرتبطٌ مع ما دعاه المُنظرون «الذات التحرريّة»، حيث لا يتحدّد الأفراد بالحالة الاجتماعية ومصالحها، بل يتحدّدون بالذاتيّة الفردية (العقلانيّة والأخلاقيّة) التي تُعدّ على أنّها مُنعتقة من المُحددات الاجتماعية بشكل أساسي. إنّ الموضوع الجمالي، معزولاً عن الأغراض العملية وحاثّاً على أنواع معينة من التّفكُّر والتماهي، يساعدنا على أن نصبح ذوات تحرريّة من خلال الممارسة المُنعتقة والنّزيهة لملَكةٍ تخيليّة تجمع بين المعرفة وتكوين الرأي [عن الأشياء] في علاقة سليمة. ويفعل الأدب هذا ـ كما تذهب المحاجّة ـ من خلال تشجيع التفكير في التعقيدات من دون الإسراع في الحكم [عليها]، وإغراء العقل للمشاركة في القضايا الأخلاقية، وحثّ القراء على تفحّص التصرّف (بما فيه تصرفهم) شأنهم شأن دخيلٍ أو قارئ روايات. إنه يُعلي من شأن التّجرُّد، ويُعلّم الحساسية والتمييز الدقيق، ويُنتج التماهي مع الرجال والنساء الذين لهم شروط أخرى، وبالتالي تعزيز المشاركة الوجدانية. أكدَ مثقفٌ في ١٨٦٠ أنّه:

من خلال محاورة أفكار أولئك الذين هم القادة الفكريّون للعِرْق ومن خلال كلماتهم، يحدث أن يخفق قلبنا بتناغم مع شعور الإنسانية العالمية. نكتشف أنْ لا تباينات الطبقة أو الحزب أو العقيدة يمكنها أنْ تدمر قوة العبقرية في أنْ تأخذ بمجامع القلوب وأنْ تُعَلِّم، وأنّه فوق الضباب والاضطراب، وفوق ضجيج حياة الإنسان الدنيا وضوضائها في المبالاة والشغل والمُساجلة، ثمة منطقة مُطمئنة مُتألقة للحقيقة حيث يمكن للجميع أن يلتقوا ويُطنبوا في الكلام معاً.

ومن غير المفاجئ أنّ المناقشات النظرية الحديثة كانت نزّاعة الى انتقاد هذا المفهوم للأدب، وتركّزت قبل كل شيء على التّعمية التي تسعى وراء إلهاء العمال عن بُؤس وضعهم من خلال تقديمها لهم حقّ الدّخول إلى هذه «المنطقة الأسمى»؛ إذ ترمي للعمال ببعض الروايات لمنعهم من تشييد بعض المتاريس، على حدِّ تعبير تيري إيغلتون. ولكن حينما نستكشف الادّعاءات بخصوص ما يقوم به الأدب، وكيف يشتغل بوصفه ممارسة اجتماعية، نجد المحاجّات التي يكون التوفيق في ما بينها في غاية الصعوبة.

لقد خُوِّل الأدب بوظائف متناقضة بكل ما في الكلمة من معنى. هل الأدب أداة أيديولوجية: نسق من القصص يُغرِي القراء بالتّسليم بالتنظيمات الهرمية للمجتمع؟ إذا كانت القصص تُسلّم جدلاً أنه ينبغي

للنساء أن يجدنَ سعادتهنَّ ـ إنْ كان ثمة سعادة ـ في الزواج؛ وإذا سلّمت [القصص] بالتقسيمات الطبقية بوصفها تقسيمات طبيعية واستكشفت كيف أنّ الخادمة العفيفة قد تتزوج لُورداً، فإنها تعمل على جعل التنظيمات التاريخية العرضيّة شرعيّةً. أو هل الأدب هو المكانُ الذي تبرز فيه الأيديولوجيا وتتكشف بوصفها شيئاً يمكن مساءلته؟ فالأدب يُمثّل، مثلاً، بطريقة مُؤثرة وكثيفة على نحو كامن، السلسلة الضيقة للخيارات المعروضة على المرأة تاريخياً، وبجعله هذا الأمر بيناً، يُثير إمكانية عدم التسليم بها جدلاً. إنّ كلا الادعاءين معقولان بكلّ معنى الكلمة: أنّ الأدب وسيلة الأيديولوجيا، وأن الأدب أداة لنقضها. نجد هنا مرة أخرى الذبذبة المعقدة بين «خصائص» الأدب الممكنة وبين الاهتمام الذي يبرز هذه الخصائص.

نُقابل أيضاً ادّعاءات مُتناقضة بخصوص علاقة الأدب بالفعل [الاجتماعي]. فقد دافع المُنظرون عن أنّ الأدب يُشجع القراءة الانفرادية والتأمل بوصفهما السبيل للانخراط في العالم وبالتالي يُجابه النشاطات السياسية والاجتماعية التي قد تنتج التغيير. فالأدب في أحسن الأحوال، يشجع على الانعزال وإدراك التعقيد، ويشجع في أسوأ الأحوال على السلبيّة وقبول ما هو قائم. ولكن من جهة أخرى، اعتبر الأدب تاريخياً بكونه خطراً: فهو يعزز مساءلة السلطة والتنظيمات الاجتماعية. فقد حظر أفلاطون على الشعراء في جمهوريته المثالية لأنهم لا يجلبون إلا الأذى، وقد نُسب إلى الروايات طويلاً أنها تجعل الناس مستائين من الحياة التي توارثوها وتوّاقين لشيء ما جديد؛ سواء أكان الحياة في المدن الكبيرة، أم في القصة البطولية أو الثورة. ومن خلال تعزيز التماهي عبر تقسيمات الطبقة، والجنس، والعرق، والقومية، والسنّ، قد تعزز الكتب «المشاركة الوجدانية» التي تُثبط الصراع؛ ولكنها قد تُحدث إحساساً قوياً بالظلم، الذي يجعل من الصراعات الآخذة في التقدم أمراً ممكناً. وقد نُسب تاريخياً للأدب إحداث التغيير: فـ «كوخ العم توم» لـ هارييت بيتشر ستْو، الرواية الأكثر رواجاً في وقتها، ساعدت على خلق اشمئزاز ضد العبودية الأمر الذي جعل الحرب الأهلية الأمريكية ممكنة.

أعود إلى مشكلة التماهي وتأثيراتها: ما الدور الذي يلعبه التماهي مع الرواة والشخصيات الأدبية؟ في الوقت الراهن ينبغي أن نلاحظ قبل كل شيء تعقّد الأدب وتشعبه بوصفه مؤسسة وممارسة اجتماعيتين. وما لدينا هنا هو، في آخر الأمر، مؤسسة تستند الى امكانية قول أي شيء يمكنك تخيله. هذه قضية مركزية فيما يتعلق بسؤال ما الأدب: ذلك أنّ أيّ معتقد، أو اعتقاد، أو قيمة، يمكن لعملٍ أدبي أن يهزأ به، أن يحاكيه على سبيل السخرية، وأن يُصوّر تخييلاً مُعيناً متبايناً وصارخاً. فمن روايات المركيز دو ساد التي سعتْ إلى استنباط ما الذي قد يحدث في عالم حيث تَبِع الفعل طبيعةً تعدُّ على أنها شهوة حُرّة، إلى رواية «آيات شيطانية» لـ سلمان رشدي التي أدّت إلى هجوم عنيف [عليها] لاستخدامها أسماء وبواعث مقدسة في سياق هجاء ومحاكاة ساخرة، كان الأدب إمكانية تجاوز خيالية لما كُتب وفُكّر به قبلاً. ذلك أن أيّ شيء يبدو مفهوماً، استطاع الأدب أن يجعله كلاماً فارغاً، أن يمضي إلى أبعد منه، وأنْ يحوّله بطريقة أثارت قضية شرعيته وملاءمته.

لقد كان الأدب نشاط النخبة المثقفة، وقد كان ما يُدعى أحياناً بـ «الرأسمال الثقافي»: فالدراسة بخصوص الأدب تمنحك رهاناً في ثقافة قد تفكّ الرهنَ بطرق متنوعة، وتساعدك على التلاؤم مع الناس الذين ينتمون إلى مكانة اجتماعية أعلى. ولكن لا يمكن تحويل الأدب إلى هذه الوظيفة الاجتماعية المقاومة للتغيير: نادراً ما يكون الأدب المُموِّن لـ «القيم الأسرية» إلاّ أنه يجعل أساليب الجريمة كافة مُغرية، بدءاً من تمرد الشيطان ضد الربّ في «الفردوس المفقود» لـ ميلتون إلى جريمة قتل راسكولنيكوف للمرأة العجوز في

رواية «الجريمة والعقاب» لـ دستويفسكي. فهو يشجع مقاومة القيم الرأسمالية، ومقاومة الاجراءات العملية للكسب والانفاق. الأدب ضوضاء الثقافة ومُعطياتها أيضاً. إنّه قوة أنتروبيةٌ ورأسمال ثقافي أيضاً. إنّه كتابةٌ تستدعي [فعل] القراءة وتنخرط بالقراء في مشاكل المعنى.

مفارقة الثقافة

الأدب مؤسسة مُفارقة، ذلك أنّ ابداع الأدب هو كتابة وفق صيغ ثابتة قائمة ـ أنْ تنتج شيئاً يشبه السونيتة أو يتّبع أعراف الرواية ـ إلا أنه هزءٌ بهذه الأعراف أيضاً، ومُضيّ الى ما وراءها. والأدب مؤسسة تحيا على إماطة اللثام عن حدوده الخاصة ونقدها، من خلال سبر ما الذي سيحدث إذا كتب المرء بطريقة مختلفة. لذا، فإن الأدب هو تسمية للعرفيّ بكل ما في الكلمة من معنى ـ moon يتساجع مع june و swoon والعَذارى شقراوات والفرسان جسورون ـ وهو تسمية للتّمْزِيقي تماماً، حيث ينبغي على القراء الصراع لخلق أي معنى بأية حال. كما هو حال هذه الجملة من رواية «يقظة فينيغان» لـ جيمس جويس:
"Eins within a space and a wearywide space it was er wohned a Mookse".

يُطرح سؤال «ما الأدب؟»، كما اقترحت سابقاً، ليس لأنّ الناس قلقون أنهم قد يحملون روايةً على محمل تاريخ، أو أن يحسبوا رسالة في كعكة الحظ المحلاة قصيدةً، بل لأن النقاد والمنظرين يتأملون، من خلال زعمهم ما الأدب، أنّ يُعزِّزوا ما يَعُدُّونه أكثر المناهج النقدية وثاقة صلة، وأنْ يرفضوا المناهج التي تتجاهل أكثر مظاهر الأدب أساسية وخصوصيّةً. وفي سياق النظرية الحديثة، فإنّ سؤال «ما الأدب؟» له أهميته لأن النظرية ألقت الضوء على «أدبية» النصوص من جميع الأصناف. أن نتأمل «الأدبية» هو أنْ نضع أمام أعيننا، بوصفها موارد لتحليل هذه الخطابات، ممارسات القراءة التي يثيرها الأدب: تعليق المطالبة بالوضوح المباشر، التّفكُّر في تضمينات معاني التعبيرات، والاهتمام بالكيفية التي يكوّن بها المعنى، والكيفية التي تتحقق بها المتعة.

ترجمة: رشاد عبد القادر

ألف نقد ونقد

ديما الشكر

محمد لطفي اليوسفي، فتنة المتخيل : ١-الكتابة ونداء الأقاصي. ٢- خطاب الفتنة ومكائد الاستشراق. ٣- فضيحة نرسيس وسطوة المؤلف. بيروت : المؤسسة العربية للدراسات والنشر. ٢٠٠٢.

قليلة هي الكتب النقدية الجادة التي حاولت أن تقدم نظرة شمولية إلى الثقافة العربية وإلى كافة أجناسها الأدبية منها والنقدية، الدينية منها والوعظية. هناك كتب تنحى منحىً موسوعياً عند تناول الثقافة العربية -إما بشقها الأدبي أو بشقها الديني- وتنظر إليها بنوع من الحياد البارد من خلال تعاقب العصور لتسبر التطور الذي حدث فيها. وكتب أخرى تختص بجنس أدبي محدد أو عصر محدد. غير أن محمد لطفي اليوسفي ارتأى أن يبسط متن الثقافة العربية إلى جانب هامشها، ناظراً في القوانين التي تحكمت في مختلف أنماط الخطاب في الثقافة العربية مشرقاً ومغرباً، مبيناً آليات التطور، سواء أكان مطرداً أم غير مطرد.

يضع الكتاب النصوص التي تنتمي إلى أجناس مختلفة -بشقيها الإبداعي والنظري- ضمن منظور واحد. فالمنهج الذي ابتدعه اليوسفي يقوم على النظر إلى تلك النصوص من زاوية المتخيل الذي تصدر عنه. مما سيسمح بكشف بعض من الآليات التي تحكمت في تطور الثقافة العربية، والتغيير الذي انتابها، بمعنى كيف تمكنت من إنتاج بدائلها. وكانت بذلك ثقافة قائمة على الاختلاف والتنوع، يتميز بعض من نصوصها بتداخل الخطاب الجمالي بالخطابين الديني والوعظي، على نحو تبدو فيه التطورات التي حصلت في الشعر، على سبيل المثال غير معزولة عما انتاب النثر والقصص العربي من تغيرات وتحولات. وبالمثل كان لنشوء المدينة الإسلامية أثر كبير في التغيير الذي انتاب الشعر ونظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية على حد سواء. وفي العصور التي تسمى «عصور الانحطاط»، يبدو أن التغيير الذي انتاب الذائقة كان واضحاً في النصوص الإبداعية بشقيها الشعر والنثر، وفي النصوص النقدية. لذا، فإن تسليط الضوء عليه يساعدنا في فهم أكبر لما جرى للثقافة العربية في تلك المرحلة. أما في القرن العشرين، فقد ولّد احتكاك الثقافة العربية بالثقافة الغربية لدى الأولى شيئاً أكبر من مجرد التأثر، إذ إن المتغيرات التي أمكن رصدها، تحولت بدورها إلى عوامل فاعلة في صلب الثقافة العربية. والنتيجة أن الكاتب استطاع وفقاً لمنهجه أن يقيم نسقاً أصيلاً للثقافة العربية متناً وهامشاً، مشرقاً ومغرباً أيضاً.

لقد عمد اليوسفي إلى الابتعاد قدر الإمكان عن أن يكون منهجه خاضعاً لنظرية العرب القدامى في الشعر والشعرية، مثلما تجنب أيضاً الوقوع في دائرة النظريات الغربية. إذ إن الاستعانة الجامدة بإحدى النظريتين تفضي حكماً إلى استقدام المصطلحات التي أوجدها إما «الفكر الغربي» أو «الفكر العربي». يرى اليوسفي أن المهم عند النظر في المصطلح هو «علاقته بالفكر الذي أوجده أول مرة». وإن استعانة جامدة كهذه هي التي ولدت لدى الخطاب النقدي المعاصر أزمةً تمثلت في أن المصطلح المستقدم خدم الفكر الذي استقدم منه بدلاً من أن يخدم النقد

ديما الشكر، كاتبة سورية-دمشق

المعاصر، مما أدى إلى عجز هذا الأخير عن «الانفتاح على الاثنين لأنه يتلبسهما ولا يتمثلهما». كما يعتقد اليوسفي أن الأسباب الكامنة وراء عجز النقد المعاصر عن الإجابة على معظم الأسئلة التي طرحها على نفسه يعود إلى التقسيم التاريخي للثقافة العربية إلى ثلاث لحظات حاسمة: الأولى: تمتد من ما قبل الإسلام وحتى تأسيس المدينة الإسلامية وصولاً إلى نهاية العصر العباسي، والثانية: لحظة عصور الانحطاط التي غالباً ما تم التبرؤ منها وهذا واضح في تسميتها، أما الثالثة: فهي مرحلة النهضة.

تقوم قراءة اليوسفي بالدرجة الأولى على المجاورة ما بين نصوص مختلفة، مستنبطاً قانوناً خاصاً هو «قانون التنادي بين النصوص». بموجبه تقع المقارنة ما بين نص نثري وآخر شعري أو نقدي، وهذه المقارنة الديناميكية تسمح بقراءة النص «داخل سيرورة الإبداع في الثقافة التي ينتمي إليها وداخل سيرورة الإبداع مطلقاً». وتلك القراءة تبين أن لا كتابة من الصفر، والأهم أن لا قراءة من الصفر أيضاً. فالنصوص على ما يقول «تولد مهاجرة»، ذلك أن «النص الإبداعي يدخل لحظة تشكله في علاقات سرية مع حشود من النصوص السابقة عليه والمعاصرة له». لحظة تشكل النص «تجمع الماضي والحاضر وما سيأتي أيضاً»، فهذه اللحظات لا تتعايش فحسب كلحظات بل تتعاصر وتتفاعل لحظة الكتابة. المقارنة الديناميكية بين نص شعري وحكاية، أو بين نص شعري ومقتطف من كتاب في الوعظ مثلاً، أفضت إلى الكشف عن المتخيل الذي حكم الكتابات العربية في مراحل مختلفة، كما أفضت إلى التوصل لتحديد بعض من النماذج العليا في المتخيل العربي، أي ما حفل به المتخيل العربي من شخصيات ورموز متلونة ومتبدلة حسب إيقاع مكانتها في الوجدان واللاوعي الجماعيين.

اللحظة الحاسمة الثانية أي ما يعرف بـ «عصور الانحطاط»، هي مفتتح الكتاب على المتخيل. لطالما اعتبر النقد المعاصر تلك اللحظة فجوةً في مسار الثقافة العربية. بيد أن اليوسفي يخضعها للتحليل والإحصاء، ويقرأها بطريقة جديدة كما لو كانت مرآة ذات وجهين: وجه يبين كيف تم تمثل الماضي فيها، وآخر يعكس كيف تم النظر إليها من قبل الكتّاب في القرن العشرين، الذين غالباً ما قرؤوها من خلال أفكار مسبقة، مغفلين حقيقة أن «الشرط السياسي أو الاجتماعي يلون العمل الإبداعي بيد أنه لا يحدده مطلقاً».

يكشف اليوسفي عبر الانتقال المتواتر من نص نثري وعظي أو نقدي إلى آخر شعري، أن تغييرا كبيراً في الذائقة قد حكم تلك العصور أولاً، كما يكشف ثانياً أن انتشار النصوص ذات المنحى الديني والتي عنيت بذكر مناقب الأولياء وأصحاب الكرامات، تظهر التغيير الذي انتاب الشعر من ناحيتين: انتفاء الفرق بين النظم والشعر، والتماهي بين الخطاب الديني الخطاب الشعري. وعبر تلك النصوص النثرية وتفكيك السرد فيها يقترب من الشعر، دون أن يغفل النقد الذي رافق ذلك الشعر وعلاقته بالنظرية القديمة. وعبر الربط بين الشعر والنقد والنصوص النثرية ذات المنحى الديني والحكايات الغرائبية المنسوبة للأولياء ينفذ اليوسفي إلى المتخيل، ويرى كيف أن التغيير الذي طال وظيفة الشعر طال منزلة الشاعر أيضاً، إذ «ثمة نوع من التماهي حصل بين صورة الشاعر وصورة الولي صاحب الكرامات»، إن محو المسافة الفاصلة بين الولي والنبي شرعت الباب أمام المتخيل الجماعي والحكايات الغرائبية، ونال الولي حظوة عالية في الوجدان الجماعي. فالحكايات الغرائبية ووفقاً لقانون «التنادي بين النصوص» تنهل من معينين هما: المتخيل الديني، وفن الحكي في الثقافة العربية. وتبدو صورة الولي تحت ضوء المتخيل متبدلة، فهي تتلون وتبتدع رموزاً تفضي إلى النماذج العليا. «فلم تكن التشخيصات والرموز التي ابتدعها المتخيل الجماعي تتشكل بختاً، ولم تكن عملية الارتقاء بالولي إلى تلك المنزلة السنية

وأيقنة المقدس تتم اتفاقاً وصدفة، بل كانت تتخذ من أقوال الأولياء والأئمة وأفعالهم مرجعاً تستلهمه وتشرع في التوالد ونسج الحكايات الغرائبية».

لكن اليوسفي يرى أن مآزق الشعر ليست مرتبطة بالظروف السائدة إبان عصر الانحطاط، وهي ليست وليدة لحظة محددة في سيرورته، بل إنها قادمة من بعيد. انكفاء الشعر حسب اليوسفي ارتبط ببدايات الإسلام، معتبراً أن وقوف كعب بن زهير تائباً بين يدي الرسول الكريم يمثل لحظة الانكفاء هذه، إذ أذعن الشعر للسلطة وكف عن كونه خطاباً انشقاقياً. فنشوء المدينة الإسلامية أثر بشكل مباشر على الشعر مثلما أثر على النظرية القديمة التي كانت بمثابة عمل احتواء للإبداع. وعملياً وحسب مقولة ابن خلدون الشهيرة، بدأت «دروب الانشقاق» مع الشعراء العذريين، إذ تم الخروج على قيم المدينة ونظمها عبر شعر الحب الذي لم يكن مجرد غرض بل «كان طريقة في المقام على الأرض». وهو شعر يقوم بالدرجة الأولى على التعارض المطلق مع الخطاب الديني. إن اعتبار الانشقاق حدثاً مفصلياً في مسار الشعر يوسع من زاوية النظر، إذ سينضوي تحته الشعراء الصعاليك والشعراء اللصوص. مقترباً من الشعر عبر النثر، يختار اليوسفي أخبار هؤلاء الشعراء المنشقين والحكايات التي نسجت حولهم ليرصد تحولات صورة الشاعر المنشق/الصعلوك في المتخيل الجماعي. تفكيك السرد في النثر العربي والحكايات يبين أن لا راوٍ إلا ومكر بمتلقيه. كيفية صياغة الخبر، وما ينشد الراوي من نقله وتعدد روايات الخبر الواحد، كلها مجتمعة تبطن المتخيل الجماعي. وتقنية التفكيك تقوم على التحليل اللغوي لما يرد في الأخبار وربطه مع فلسفة الديانات، كمفهوم خلع اليمين مثلاً، ومن ثم البحث عن منبت المفهوم في المتخيل الديني والجماعي، باعتبار المتخيل أرض الذاكرة والوجدان الجماعيين. فالحكاية تحمل في نثرها صراعاً خفياً بين الخطاب الجمالي والخطاب الديني، أرض الحكاية نزاع المدنس مع المقدس، وسماؤها مدار نماذج عليا لا تني تتبدل وتتغير وتلون صورة المنشق، على نحو تمكن فيه النثر لا الشعر من الاحتفاظ بالذاكرة والوجدان الجماعيين. وعند تلك النقطة بدأ النثر وفن القص والحكي يملكان طابعاً انشقاقياً. ثمة إبدال حصل، صعد النثر وانكفأ الشعر. والنظرية الشعرية التي أتت لتكرس قيم المدينة الإسلامية / مدينة العقل المختلفة عن المدينة الجاهلية / مدينة الأهواء لعبت دوراً في انكفاء الشعر، حين حددت ما يقال وما لا يقال، فإن خرج الكلام عما حددته النظرية بطل أن يكون شعراً. رغم أن طريقة اليوسفي في رواية نقده آسرة، إلا أن ربط انكفاء الشعر بالنظرية القديمة من ناحية، وتوازي ذلك مع صعود النثر من ناحية أخرى، يبدو أمراً أكثر تعقيداً. إذ إن النظرية القديمة استنبطت قوانينها من الشعر ولم تكن سابقة عليه، عدا أنها احتفظت بدور نقدي في إدانة التكسب الذي شاع في المدينة الإسلامية. والنظرية العربية القديمة أفردت أوسع الأمكنة للغة، إذ دقّت المعاني إلى لا نهاياتها من أجل وضع حدود التشبيه الجامح أبداً ما بين الكناية والاستعارة والمجاز، وكان البديع والبلاغة والبيان بمثابة ثالوث يرفع اللغة إلى ذرى تحلم بأن تطابق البصيرة بالتجريد.

من ناحية ثانية، ينظر اليوسفي إلى العلاقة بين المدينة والنظرية مفترضاً أن المدينة الإسلامية ثابتة لا تتغير، وأن النظرية لم تكف عن الثبات، بينما خضعت المدينة والنظرية لمتغيرات عدة، فالمدينة الأموية مختلفة عن العباسية مثلاً. والنظرية التي ارتقت مع القرطاجني مثلاً، تعرضت للجمود في كتاب «مفتاح العلوم» للسكاكي. هذا دون أن ننسى أن غياب الأدب الأندلسي بالمطلق في الكتاب، يعتبر خسارة، خصوصاً أن المدينة الإسلامية الأندلسية شهدت تغيرات حاسمة أثرت في مسيرة الثقافة والحضارة الإسلاميتين مما يطرح أسئلة عميقة على

فرضية اليوسفي. النقطة الثانية التي تستحق التوقف تتعلق بصعود النثر بالتوازي مع انكفاء الشعر. لكنْ تاريخياً، تعايش النثر مع النقد والشعر في كتب الرواة والرواة / النقاد. وإن كانت للشعراء مكانة رفيعة في المدينة الجاهلية، فإن الخطباء لم يكونوا أقل شأناً، ولا كان الرواة الثقاة كذلك. وفي بغداد المدينة الإسلامية بامتياز، يتكرر المشهد مرة أخرى، إذ يتمتع الناقد والشاعر والخطيب بمكانة لا غبار عليها. من ناحية ثانية، كان لفكرة اليوسفي في التأكيد على «هوان الشعر والشاعر» أثر كابح في تعليل مكانة المتنبي أمير الكلام التي لا تضاهى. اليوسفي ربط هوان الشعر والشاعر بالتكسب، واعتبر أن النظرية العربية التي أرست مفهوم الغرضية بشقيه الواسعين المدح والهجاء، كان لها دور هام في دفع الأمور نحو التكسب المقيت. وحسب اليوسفي، فإن الانشقاق على قيم المدينة ونظمها يتطلب انشقاقاً موازياً على النظرية أي على مفهوم الغرضية. بيد أن المتنبي حسب هذه الرؤية لن يعود منشقاً، فشعره هو التكسب مدحاً وهجاءً. وهنا يكمن التناقض، إذ إن الانشقاق وحده لا يكفي لتعليل مكانة شاعر في الوجدان الجماعي، ولا خروجه عن / أو انضواءه تحت مفهوم الغرضية. فلو أخذنا شاعراً معاصراً للمتنبي كأبي فراس الحمداني، وعمدنا إلى المقارنة تحت ضوء الغرضية والانشقاق، ربما ترجح الكفة لأبي فراس باعتبار أنه شاعر ذاتي، ولم يتكسب بشعره. الراجح أن مكانة المتنبي تعود إلى شيء مختلف كلياً عن التكسب مدحاً وهجاءً وتتعلق بشكل أساسي في عمله في اللغة من حيث تجديدها، ورفعها إلى ذرى فريدة.

يرى اليوسفي توازياً في انكفاء الشعر وصعود النثر، على اعتبار أن «المتخيل» وجد مملكته الضائعة في النثر بعد أن ضيق الخناق عليها في الشعر، واليوسفي يقنع قارئه المفتون بالحكايات عبر روايته الآسرة لقصص الشعراء وما كان من أخبارهم وأشعارهم. وغمرة الافتتان قد تفوت على القارئ ملاحظة صغيرة: الأمر لا يتعلق فقط بنظرية قديمة «عملت كاحتواء للإبداع» قدر ما يتعلق بموهبة الشاعر، تلك التي آثرت النظرية بمكر أن تسميها الطبع كما لو كانت تنزيلاً إلهياً. بيد أن النثر الذي استوى على العرش تحت أصابع اليوسفي الماهرة من حيث إنه «يصلح مدونة للوجدان واللاوعي الجماعيين»، لا يمنع الشعر من أن يكون بدوره مدونة لهما. فالشاعر «لا يتصرف في الكلمات تصرفاً جديداً لم يسبق إليه فحسب... بل يقوم بتجديدها فيفتحها على دلالاتها الممكنة والمحتملة وبذلك يخرج بها من مستوى المعنى الواحد إلى مستوى الدلالات المتعددة». وهذا صحيح تماماً لأن الشاعر في وجدانه ولاوعيه الجماعي إنما يقبض على الأنماط العليا هو أيضاً. ويمكن القول إن شعر المتنبي ذاته يمثل أشد تمثيل الصراع بين الديني والدنيوي على اللغة، لدرجة أن الصراع انتقل إلى أرض النثر في الحكايات والأخبار التي رويت عن المتنبي، ويبدو ذلك واضحاً في كثرة الروايات التي عنيت بنبوته، إذ «رسمت تمثلاتها وتفننت في بناء ما حفل به المتخيل العربي»، وعملياً يبرع اليوسفي في تتبع نبوة الشاعر في كل النصوص من نقد وشعر ونثر، مبيناً كيف أن كتاب المعري «معجز أحمد» يدفع الأمور إلى نقطة إشكالية بامتياز، ثم قائلاً: «عبارة معجز أحمد إنما تأتي لتخلق في ذهن المتلقي نوعاً من الزحزحة الخطيرة، فالدال إنما يشير إلى القرآن وإلى النبي العربي». ويدفع اليوسفي بهذه الزحزحة خطوة أخرى حين ينتقل إلى النثر ويتناول بالتحليل قصة أوردها البديعي تمتد أحداثها من مدينة السلام إلى أقصى بلاد الترك. قبل أن يعود مرة أخرى إلى شعر المتنبي الذي يكرس التباس صورة الشاعر بصورة النبي. والانتقال المتواتر بين النقد والنثر، والشعر يؤدي إلى أن يعمل «قانون التنادي بين النصوص» بكفاءة عالية، مما يكشف صورة الشاعر / النبي في المتخيل العربي، التي لم تتشكل من

«قبيل البخت والاتفاق»، فالهالة القدسية التي أحيط بها المتنبي في الوجدان الجماعي تبين أن «عبقرية اللغة العربية تعلن عن نفسها في النصين البشري والمقدس». على نحو يبدو الشاعر وكأنه ينازع القرآن على اللغة، مسترداً سلطة الكلمة.

من ناحية ثانية، يجيد اليوسفي بذكاء وبصيرة التفريق دائماً بين الطريقة التي نظر فيها النقد إلى المتنبي وشعره وأخباره والطريقة التي نظرت فيها الحكايات. الفرق بين الرواية والنقد العربيين قائم على ما في الأولى من إمتاع ومؤانسة، حيث تستسلم الأولى لفتنة السرد و«تفتتح مجراها مستندة إلى الطابع التوليدي الذي يمحو الفاصل الدقيق الواهي بين ما هو واقعي وما هو محض خيال وتوهم»، فالراوي يتفنن في توظيف أساليب القص والسرد ليضمن للحكاية الخروج مما هو واقعي نحو الغرائبي المفاجئ، مستنداً على مبدأي إرجاء الأحداث ورفع عدم التصديق، دافعاً المتلقي المستسلم لغايات الراوي إلى الوقوع في دائرة فتنة السرد. أما النقد فهو الكلام الذي ينحو منحى تقريرياً منتصراً للشاعر عن طريق العلم والمعرفة مفصحاً عن غايته دون مواربة أو مداورة، لكنه أمام مسألة النبوة الإشكالية وحقيقة استرداد الشاعر / النبي لسلطة الكلمة، تم اختراق النقد بالحكايات الغرائبية والنثر، وإذ استبد به «الهلع»، فإن هذا يعود إلى كون النظرية النقدية إنما تشكلت وافتتحت مجراها في فضاء حافل بالصراع حول الدين»، «فثمة في كل مفكر أو ناقد فقيه متخف».

يمتاز تحليل اليوسفي لقصص وأخبار وأشعار المتنبي وكافة الكتابات النقدية وغير النقدية حوله، بأنه لم يعتبرها وثيقة تاريخية ولم يأخذها بحرفيتها، إذ عبر تعاضد النثر والشعر والنقد حول المتنبي كشف المتخيل فيها وأوجد لها نسقاً. وهو لم يغفل في معرض تحليله لأخبار المتنبي أن الحكاية قد تكون واقعية «تضعنا في حضرة صراع عنيف بين المقدس والمدنس». وقد تكون مختلقة، نسجتها المخيلة الجماعية «فإن دلالتها على ذلك الصراع تصبح أشد كثافة». على العكس تماماً من طه حسين في كتابه الشهير والمثير للجدل «في الشعر الجاهلي»، إذ نظر إلى أخبار امرئ القيس والحكايات التي نسجت حوله باعتبارها وثيقة تاريخية مختلقة لا تصدر عن «متخيل»، وإنما يشير تعدد رواياتها وغرائبيتها ولا معقوليتها بالنسبة للواقع إلى إنكار وجود امرئ القيس برمته واعتبار شعره منحولاً.

لئن أظهر تحليل المتنبي صراعاً بين الأرضي والسماوي في الشعر، فإن النثر أيضاً شهد نوعاً من اختراق الخطاب الجمالي للخطاب الديني في نصوص الوعظاء والفقهاء. في الجزء الثاني من الكتاب، يخصص اليوسفي مساحة واسعة لنثر ابن الجوزي الذي أمضى عمره مطارداً «المكار الأمهر إبليس» ومتطيراً من الحب والهوى. يتابع اليوسفي تفكيك سرد الحكايات في كتابي ابن الجوزي الشهيرين «ذم الهوى» و«تلبيس إبليس». ولن يكون اعتماد ابن الجوزي على سرد الحكايات وفق فن القص العربي القائم على التعجيب والفتنة ورفع مبدأ عدم التصديق إلا فخاً للواعظ الفقيه، فالحكاية لا تفتن المتلقي فحسب، بل وفقاً لقانون الجاذبية المعاكسة ونظراً لتداخل الخطاب الديني مع الجمالي على نحو وثيق، فإنها توقع الفقيه الذي ارتدى ثياب الراوي في فتنتها. إذ إن النصوص التي أرادت محاصرة الفتنة المتمثلة مرة بإبليس ومرة بالهوى، خرجت عن طابعها العقلاني الديني وأضحت مسرحاً لخطاب جمالي فاتن مهلك حين اعتمدت سرد الحكايات. يبين اليوسفي عند تحليله للحكايات كيف أن حدث القص يخرج من الواقعي إلى الرمزي، وكيف يتحول النص إلى «مستقر تلتقي عنده العديد من النصوص وتتسلل إليه الأنماط العليا» وسماتها فتمده بأبعاد رمزية، فيما هو يصهرها في محارقه ويتنامى ابتداءً

منها». هنا ينجح فن القص في التعبير عن الوجدان الجماعي والمتخيل الجماعي، مازجاً الحديث بالشعر وبالقرآن والأساطير القديمة، مبتدعاً رموزه الخاصة «فتصبح الرموز الشخصية معابر منها تتسلل الرموز العليا المشتركة وتشرع في العمل» مما مكنه من أن يشهد تطوراً مطرداً، ليجذب إليه لا العامة فقط وإنما الخاصة المتمثلة بالسلاطين والعلماء.

عند هذا الحد، تنتهي الحكايات الممتعة ونخرج من أجواء ألف نقد ونقد. إذ ينتقل اليوسفي في النصف الثاني من الجزء الثاني باتجاه الحداثة، بعدما زود القارئ بما يلزمه من أجل تفكيك السرد، ودربه على أن يقرأ من النص ما حجب واختفى. واضعاً نصب عيني قارئه هدفاً جديداً هو ما كان من أمر «المتخيل» في القرن العشرين. بيد أن الخروج من أجواء الحكايات الممتعة عطل لسبب ما «قانون التنادي بين النصوص» و«مبدأ الجاذبية المعاكسة» إلى حد كبير. والقارئ الذي سيفتقدهما حقاً، سيقع في إسار رأي اليوسفي. واليوسفي لا توسط لديه، إذ يسلط على الحداثة ضوءاً يكشف ما خفي منها حسب مقولة «ما خفي أعظم».

-الحداثة التي أطلقت على ما قبلها «عصور الانحطاط»، تشكلت «مأهولة بالفجيعة»، وهو ما يمكن رؤيته في كافة أنماط الخطاب التحديثي من فلسفة ونقد وإبداع، إذ «ثمة تسليم بوجود فجوة حصلت في تاريخ الثقافة العربية». وعملياً حاولت مختلف الكتابات التحديثية أن تنظر إلى واقعها وتعمل على تطويره محكومة دوماً بنظرتين: الأولى، مشدودة نحو الماضي تحاول العثور على إجابات الراهن لدى السلف، وهي محاولات لم تلق نجاحاً يعتد به لأن أجوبة السلف تخص أسئلته وذائقته ونظرته لا أسئلتنا وذائقتنا ونظرتنا. والنظرة الثانية، مفتونة إلى حد استلاب الذات بـ «الآخر» أي الوافد الغربي وقيمه ونظرته الخاصتين اللتين ربما تجيبان عن أسئلته، لكنهما قطعاً تبقيان أسئلتنا معلقة دون أجوبة. يرى اليوسفي في النظرتين رحلة بحث الذات عن هويتها. وهو يبدي ملاحظة هامة فيما يخص تفاعل هاتين النظرتين قائلاً «لم تكن العلاقة مباشرة بقدر ما كانت نوعاً من الاتصال بالقديم العربي عبر تمثلات الخطاب الغربي للثقافات الشرقية بأسرها». والسؤال هو: هل إن الاستعانة بالنظريات والمناهج النقدية الغربية قد جعلت النتائج متحيزة كما يقول اليوسفي؟ أي بكلام آخر: هل كان تأثير الوافد الغربي عاملاً محدداً في رحلة بحث الذات عن هويتها الخاصة؟

وللإجابة على هذا، يسلط اليوسفي الضوء على بدايات التحديث الرومانسي متناولاً بالتحليل كتابات كل من «أبو القاسم الشابي» و«ميخائيل نعيمة»، حيث يبين إلى أي حد كانت تلك الكتابات مهووسة بنوع من المقارنات التبسيطية بين القديم العربي والوافد الغربي. وحين يوسع اليوسفي دائرة النظر إلى كتابات طه حسين، فإنه يعثر على النتيجة ذاتها على نحو يبدو فيه «الوقوع في حبائل ثنائية الشرق والغرب» قدراً محتوماً لدى الخطاب العربي في القرن العشرين. النتيجة التي يؤكد عليها اليوسفي مرة تلو مرة هي أن «تمثلات الذات لقديمها وصوره المتداولة في الوعي التحديثي العربي، كانت في أغلب الأحيان من ابتداع الغرب وابتكاره واختراعه أو هي تمثلات لعب فيها الوافد الغربي دوراً محدداً» خاصة حين أصبح مرجعاً وحيداً. تبدو هذه النتيجة أكثر حدة إذا ما تم النظر إلى ماضي الثقافة العربية التي تميزت كما هو معروف بانفتاحها على مجموعة من الثقافات الهندية الفارسية.. الخ، بينما نرى أنه في القرن العشرين أصبح الغرب قطباً وحيداً. وبدلاً من أن يكون الفكر العربي مساهماً في «ابتناء مقولة كونية الاختلاف«، فإنه سيتحرك في رحاب «مقولة كونية التماثل ويكرسها». عملياً

تبدو النظرتان محكومتين بأقل قدر من النجاح ربما، فالماضي لا يمضي تماماً، ومن غير المنطقي أن تتم استعادته بصورة قسرية إذ يتم استنساخه مشوهاً. والوافد الغربي أصبح مرجعاً محدداً حين نظر إليه كمثل «خطاب ينتج صورة للغرب نورانية محاطة بهالة من ضياء».

يبدو التأثير المحدد للوافد الغربي أكثر سطوعاً حين نتملى الخطاب العربي في القرن العشرين، المتلون بهذا القدر أو ذاك بصورة الشرق الاستشراقية، فليس سراً أن للشرق صورة مخترعة في الخطاب الاستشراقي الغربي، بيد أنها تحمل وجهين: شرق نوراني صنو السحر والخيال، يقابله في آن وعلى نحو لا فكاك منه شرق ظلامي صنو الدونية والبشاعة. هذا الوجه الظلامي هو الذي يهم اليوسفي بالدرجة الأولى مما يفسر استشهاده بمقتطفات من «أدب الرحلات». ويبدو من خلال الأمثلة المنتقاة أن الغرض السياسي لونها بشكل واضح، إذ يتم تجريد الضحية من كل ملامح إنسانية كما نعلم من أجل تبرير غزوها وإبادتها. كما يتم النظر إلى الشرق باعتباره دار التخلف دنيا وآخرة، فموسيقاه جحيم، ومنظره سقيم. والأنكى أن أصحاب المكان لا يستحقونه. وهذه النظرة هي التي يبدو أنها تسربت فعلاً إلى الكتابات التحديثية العربية على نحو تبدو فيه مقولة إدوارد سعيد «الشرق الحديث يسهم في مشرقة نفسه» صحيحة بشكل مذهل، خصوصاً إذا نظرنا وفق مجهر اليوسفي إلى تلك الكتابات. فكتابات العروي وحسين مروة التي وعت الأزمة، تبدو مثالاً ممتازاً على الطريقة التي يتم وفقها النظر إلى الذات وإلى الآخر، بيد أن مشكلتها الأساسية تكمن في العجز «عن إيجاد بدائل معرفية تخرج بالتفكير النقدي العربي من مستوى الأطروحات العقائدية الإيديولوجية التي بموجبها يواجه التاريخ وتواجه الأزمات والمفارقات بالرغبات والأهواء». بل إن الوعي «بالمفارقات والأزمات لن يكسر دائرتها ولن يفلت من شراكها». ويلاحظ اليوسفي بذكاء أن أصحاب التحديث الرومانسي لم يكونوا واعين لتسلل الخطابات الاستشراقية إلى كتاباتهم، على عكس من أدونيس وطه حسين: المشكلة حسب اليوسفي أن التغيير في المشهد لم ينتج تغييراً في كيفيات تمثل الرؤية الحاصلة للأنا عن نفسها، أي تم تأكيد الصورة القائمة دون أن يتم النهوض بها رغم توفر المعارف. فيقول: «كأن المعارف تكتسب ولا يقع الاغتذاء بها فتظل بمثابة حلية برانية يمكن أن تؤثر في منهج البحث لكنها لا تغير كيفيات التعامل مع موضوع البحث». ويقول ثانية: «لكأن النتائج تكون سابقة على المنهج والأسئلة». «الصورة القائمة تستعاد وتظهر النتائج نفسها رغم تباين المناهج والرؤى والمقاربات».

وإذا أردنا أن ننظر إلى موضوع علاقة الغرب بالشرق من زاوية نظر «المتخيل» الذي شغف به اليوسفي في كتابه، يمكن لنا أن نستنتج أن الخطاب العربي المعاصر منذ نعيمة وحتى أدونيس، مروراً بطه حسين وسلامة موسى والعروي وطيب تيزيني لا يزال يراوح عند نقطة مفصلية بين التراث والحداثة. وهو تعرض إلى عملية إبدال خطيرة طالت بالدرجة الأولى المتخيل العربي. فقد تمت في القرن العشرين قراءة منجزات السلف في ضوء نماذج عليا لصورة الشرق المخترعة من قبل الخطاب الغربي. إذ لم نقرأ تراثنا حسب المتخيل الذي صدرت عنه، ولا حسب الأنماط العليا لثقافتنا. المثاقفة القصدية التي يؤكد عليها اليوسفي مراراً تبدو «محاولة لتبديل الذاكرة الثقافية والتاريخ الثقافي العربي بما تيسر الاطلاع عليه من التاريخ الثقافي الأوروبي الأميركي». وبكلام آخر تم التبديل وفق نسق «يستدرج بموجبه الخارج للإجابة عن أسئلة الداخل». ضمن هذا المنظور يرى اليوسفي أنه عند تحليل مختلف كتابات الخطاب العربي المعاصر يتضح أنها تصدر عن متخيل ديني حصراً. المتخيل الديني ينتج من تزاوج صورتي الخير والشر، فإن وضعت صورة الشرق الظلامية مقابل صورة الغرب النورانية، بدت المقارنة مأهولة

بما يدعوه اليوسفي «الوعي الفجائعي»، الذي تمثله بامتياز جملة ميخائيل نعيمة «ربي أهذه هي حقيقتنا؟». المثاقفة القصدية برأي اليوسفي أفضت إلى هذا، مما أدى لاحقاً إلى «الاستسلام للمطلقات». فكتابات سلامة موسى والعروي وطه حسين وأدونيس تنطلق جميعاً من فكرة واحدة هي إحساسها المأساوي بأن «الحلول كلها لن تأتي من الداخل بل من الخارج». والأهم أنها تنطلق من متخيل ديني وهي ليست سوى مظهرٍ يخفي وراءه « ذهنية تتعامل مع ثنائية الذات والآخر تعاملاً ذا منبت ديني سكوني». ففي رحلة بحث الذات عن هوية خاصة، ونتيجة للمثاقفة القصدية التي تمت مع الوافد الغربي، وجدت الكتابات التحديثية نفسها «واقعة في المهب بالضبط» بين القديم الذي تبحث فيه عن هويتها وذاتها البعيدتين غرض استعادتهما، والوافد الغربي الذي أصبح يمثل معياراً ومرجعاً وحيداً، وهو وافد مخترق إلى هذا الحد أو ذاك بصورة مخترعة للشرق تلازم صورة أخرى مخترعة للغرب أيضاً. لا يبحث اليوسفي بشكل موسع في الكتابات التي وسعت لنفسها مكاناً في الوجدان الجماعي، وأنجزت اقتراحها الخاص لأزمة الهوية، بل يكتفي بالإشارة إلى بعضها بشكل مقتضب، وبتحليل مركز لكن قصير لبعضها الآخر، كما في تحليله لِ «حدثنا عيسى بن هشام» للمويلحي. بينما يعمد إلى التركيز على الكتابات التي تأثرت بالوافد الغربي ويظل يستعيدها من أجل أن يظهر كيف أن الذات وفي رحلتها المحمومة تلك استسلمت للمطلقات، أي أنها في كل مرة كانت تقع تحت وهم سعيد وراض يقول بأن الحل السحري تم العثور عليه وسيكفل لها الوصول إلى الحداثة. فحسب طه حسين تمثل الحل كافياً شافياً في اتباع منهج ديكارت، وحسب حسين مروة كان المنهج المادي التاريخي هو الحل. وبالإضافة إلى المثالين السابقين يعطي محمد لطفي اليوسفي أمثلة أخرى تبين كم أنه في كل مرة كان الوهم سيداً في اعتبار أن ما تم اكتشافه وبطريقة مفاجئة سيصبح فلك النجاة المنشود. ولتأكيد فكرته الخاصة عن«الاستسلام للمطلقات» يعمد اليوسفي إلى إنتقاء أمثلة تبدأ بميخائيل نعيمة ولا تنتهي بأدونيس.

والمشكلة التي يلفت اليوسفي النظر إليها هي عدم قابلية «وضع تلك النصوص وفق نسق بموجبه يمكن للمرء أن يتمثل ما بين النص وشرطه التاريخي من تنافذ وتلازم». ورغم تبعثر الأمثلة وتكرارها في هذا القسم من الكتاب، فإن في خيار اليوسفي التركيز عليها بشكل مستمر ومتواتر أثر كبير في دفع مسار بحثه فقط باتجاه المشكلات التي تخص الثقافة العربية في القرن العشرين. فالناظر في القسم الثاني من الجزء الثاني وفي الجزء الثالث اللذين يختصان بالحداثة، سيصعب عليه الاقتناع بأن كل ما أنتجته الثقافة العربية في القرن العشرين هو فقط مجموعة لا متناهية من المشكلات والأزمات. وربما كان لخيار اليوسفي الخاص ما يبرره، بيد أنه من الصعب ربما دحض الفكرة الذكية الخاصة بالاستسلام للمطلقات. فالاستسلام للمطلقات هو سمة الكتابات التحديثية منذ سلامة موسى وحتى أدونيس، يقول اليوسفي معلقاً على هذه المفارقة» كأن الزمن لا يتقدم».

وإن كانت الأمثلة السابقة التي يقدمها اليوسفي تمثل حالات منفردة، إذ لا أحد دون طه حسين بشر بمنهج ديكارت مثلاً، فإنه وعلى العكس من ذلك، كان «الاستسلام» الأكثر شهرة والأوسع انتشاراً هو التبشير الشهير بمقولتي الالتزام والأسطورة اللتين شغلتا حيزاً واسعاً من الكتابة التحديثية العربية في النصف الثاني من القرن العشرين. ونظراً لأهمية هذا الموضوع، ولكونه يمثل حالة جماعية لا حالة فردية، يختار اليوسفي التوسع فيما يخص الافتتان بالأسطورة في الشعر والنقد الحديثين. فقد تم التعامل مع الأسطورة باعتبارها «فلك نجاة»، «فإن عدم الشعر الأسطورة بطل أن يكون شعراً حديثاً». يفرق اليوسفي ما بين الأسطورة والأسطوري، مبيناً أن أغلب

الحكايات الأسطورية تنهض «من الواقعي من المعيشي والمرئي ثم تعمد إلى زحزحة الواقعي لتستدرج الأسطوري ومن العادي تستل الغرائبي». لذا يصعب استدراج الأسطورة من منابتها وتنزيلها بشكل قسري في النصوص، و«عديدة هي النصوص التي لا تنهض الأسطورة فيها بدور بنائي تكويني، وتظل على أديم النص بمثابة حلية لا طائل من ورائها». ولا يفوت اليوسفي أن يبدي ملاحظة هامة بأن «الشعر تطور ولم يعد يتكئ على الأسطورة ليبني نصاً فيه أبعاد أسطورية» وبكلام آخر «اختفت الأسطورة بينما لم يتراجع الأسطوري». وتاريخياً كان لترجمة قسم من كتاب «الغصن الذهبي» لجيمس فريزر وهو القسم الخاص بأدونيس أو تموز، أثر كبير على الكتابات التي انشغلت بالأسطورة، سواء أكانت تلك الكتابات نقدية، أم نصوصاً إبداعية، خصوصاً أن الكتاب لم يستمد أهميته لدى النقاد والشعراء العرب بسبب موضوعه بل بسبب إشارة الشاعر ت. إس إليوت إليه. وكما هو معروف يشكل مجموع الكتابات التي عنيت بدراسة أثر إليوت على بداية الشعر الحديث شريحة واسعة من الكتابات النقدية، وعلى الأخص قصيدته الشهيرة «أرض اليباب». وكمحقق عنيد مثابر يقتفي محمد لطفي اليوسفي قصة هذا الكتاب وهذه القصيدة، فمن جبرا ابراهيم جبرا الذي قام بترجمته، إلى آراء بدر شاكر السياب بالشاعر الإنكليزي وبالقصيدة، مروراً بمؤسسي شعر أي يوسف الخال وأدونيس. ويبين كيف تحول إليوت إلى «معلم وهاد» وكيف أن قصيدته أصبحت «إطاراً مرجعياً خلباً»، فتمت ترجمة القصيدة بين عامي ١٩٥٨ و١٩٩٥ مرات عدة وكأنها معين لا ينضب ولقية نفيسة. مما يضعنا مرة أخرى أمام مكائد «الاستسلام للمطلقات». ورغم أن اليوسفي لا يفوته أن يبين تراجع جبرا إبراهيم جبرا عن افتتانه السابق، ودفاع بعض النقاد عن أن يكون بدر شاكر السياب في شبهة من التأثر بإليوت، إلا أن هذا لا يمنعه من الإصرار على أن «السياب ومن ورائه حركة التغيير في الشعر العربي الحديث مجرد حلقة من حلقات التاريخ الغربي نفسه». وعملياً لا يستشهد اليوسفي بأية قصيدة للسياب بل يكتفي بالبحث في رسائله، فيرى في إعجاب بدر شاكر السياب بما كتبه إليوت عن الموهبة الفردية والتراث وعلاقتهما بالشعر أمراً يتعدى الاعجاب إلى حد التأثر والاستلاب. بينما في رسالة أخرى يبين السياب رأياً يناقض ما كتبه إليوت، فلا يعتبر اليوسفي ذلك دليلاً على أن للسياب رأيه الخاص المستقل، وإنما على العكس يعتبره فقط مناقضاً لما يسميه اليوسفي «معلمه المفترض» أي إليوت. يغفل اليوسفي كل شيء يخص السياب : شعره، وما يمثله من انتقال بين التراث والحداثة بامتياز، الشرط التاريخي الذي عاش فيه، وبدايات ظهور الشعر الحديث الوعرة، ولا يرى إلا رسائله الخاصة. ويبدو الأمر مفاجئاً حقاً حين يعتبر رسالة السياب الموجهة لأحمد دحبور التي يتحدث فيها عن الشعر الحر والعمودي بمثابة بيان شعري يستوجب المحاكمة، بينما من الواضح أن السياب لا يرى غضاضة باختيار «الشكل» الذي يريد، خصوصاً أن السياب يمثل بامتياز المرحلة الانتقالية بينهما. وفي رسالة أخرى موجهة لسهيل إدريس يتحدث السياب عن قصيدته «أغنية في شهر آب»، وخياره الخاص بأن يلزم نفسه «بعدد من القوافي« ، فيعلق اليوسفي «كثيراً ما كان تمثل السياب للقديم العربي تمثلاً تبسيطيا ً فالقديم في تصوره إنما هو عمود الشعر حيناً والتقفية والبحور حيناً آخر». ويبرر اليوسفي آراء السياب بـ « تعارض بين وعي السياب ومنجزات نصوصه». ولكننا نتساءل: هل المطلوب من الشاعر أن يكون منظراً وشاعراً في آن؟ وفي موضع آخر يعيد اليوسفي كلامه عن أثر الوافد الغربي على شعر السياب قائلاً: «لا سيما أن الناظر في نصوص السياب التي عدلت عن عمود الشعر وتصرفت في بحور الشعر العربي الموحدة التفعيلة تصرفاً جديداً، يمكن أن يرجع وجود الأسطورة في شعر السياب وظاهرة التوجه الدرامي وما نتج عنها من

كتابة بالمشهد وتعدد الأصوات إلى الرافد الإليوتي. لكنه لن يعثر على الرافد التراثي باستثناء التقفية والوزن وبعض الرموز المستمدة من المتون المهمشة في الثقافة العربية كالسندباد والعنقاء مثلاً لا وجود في تلك النصوص لما يبين كيفيات استلهامها للقديم العربي». وهنا يمكر اليوسفي بقارئه الذي قد يوافق على أنه «باستثناء التقفية والوزن» قد لا نجد الرافد التراثي في شعر السياب، أي بكلام آخر فإن للرافد الغربي نصيب الأسد. لكن مقارنة القصيدة الأندلسية بالقصيدة الجاهلية مثلاً تبين أن ما يجمع الأولى بالثانية هو فقط الوزن والتقفية، فهل هذا يعني أن رافداً «غربياً» هو وراء نجاحها وجمالها؟ أم أن اللغة الخاصة بالقصيدة الاندلسية هي وراء ذلك؟ وبالمثل، فإن قصائد بدر شاكر السياب تتميز بلغتها الخاصة التي تسمح لها بأن تعبر عن لحظتها التاريخية وتفارقها في آن. أما بالنسبة لبعض الرموز المستمدة من المتون المهمشة، فهناك قصائد للسياب لا تحوي رموزاً مستمدة من المتون المهمشة ولا من الأساطير القديمة، كقصيدة غريب على الخليج مثلاً التي لا أثر للأسطورة فيها، بيد أنها نص مفتوح على أبعاد أسطورية بامتياز.

يتابع اليوسفي تقصي كل ما من شأنه أن يبين أن «حركة التغيير في الشعر العربي الحديث مجرد حلقة من حلقات التاريخ الغربي نفسه»، وهذه المرة سيسلط الضوء على كتابات يوسف الخال بالنسبة لثلاث نقاط : نقده للعقل العربي، موقفه من اللغة العربية، واحتفائه بالخليفة المأمون الذي يرى فيه اليوسفي احتفاءً بالترجمة. لكن من الصعب فعلاً أن نرى في الدعوة إلى الترجمة عملاً مغرضاً ومشيناً حال أردنا أن نكون موضوعيين، بيد أن وضع الترجمة تحت مجهر اليوسفي الشغوف برؤية التأثر بالثقافة الغربية، سيمكر بالقارئ وربما يدفعه لاستبشاع الترجمة على أساس أنها محض «مثاقفة قصدية» تؤدي حتماً إلى تهلكة «الاستسلام للمطلقات».

المثال الثالث لِ «حلقة من حلقات التاريخ الغربي» هو أدونيس، والذي يسهل كشف انبهاره بالثقافة الغربية والفرنسية على وجه الخصوص، سواء في كتاباته النظرية أو رسائله المنشورة ضمنها. فأدونيس لا يخفي إعجابه وانفتاحه على الثقافة الغربية وإن كان يخفي مصادر كتاباته. يظهر أدونيس مفتوناً بيوسف الخال، متأثراً به إلى أبعد حد، ويسلط اليوسفي الضوء على العلاقة التي جمعت ما بين الرجلين، معتبراً أن «عدم قراءة الخطاب النقدي لهذه العلاقة التي ربطت بين رمزين من رموز التحديث الشعري في الثقافة العربية إنما يرجع إلى استراتيجية ذلك الخطاب، وتعاليه عن كل ما يعده ذاتياً مضللاً لا يمكن أن يؤدي إلى فهم التناقضات التي يزخر بها الراهن الثقافي». والعامل الذاتي الأخر الذي سيركز عليه اليوسفي هو أثر إقامة أدونيس في باريس على كتاباته. «من هنا يتبين الدور التضليلي الذي أدت إليه العلاقة بالغرب عبر النصوص أو من خلال الهجرة من الشرق والإقامة في عواصم الغرب». لكن اليوسفي لن يستطع فعلاً التقدم ببحثه معتمداً على العوامل الذاتية وحدها، بينما يكفل النظر في المتحقق النصي ورسالة من السياب فهماً أكبر لخيارات أدونيس الشعرية. والمتحقق النصي يعين اليوسفي على تعليل ما يحف به شعر أدونيس من «الإقامة في عالم الدوال والاستيهامات الفردية التياهة» والذي يظهر عملياً في تكاثر الصور الشعرية. ففي رسالة من السياب إلى أدونيس قدحت ملاحظة السياب الذكية زناد بحث اليوسفي : «ليس هناك من نمو للمعنى وتطور له»، وكانت أكثر من كافية لتحريك «قانون التنادي بين النصوص» مجدداً؛ فمن عبارة ابن رشيق الشهيرة عن الصورة التي «تقلب السمع بصراً» إلى رسالة السياب إلى مقطع من قصيدة لأدونيس، ينجح اليوسفي في تفكيك «سرد» القصيدة – إن جاز القول – قائلاً «إن الصورة من المكونات التي عليها جريان النص لكنها يمكن أن تعطل تلك الشعرية إن هي أرغمت إرغاماً على أن تتوالد دون

أن تسهم في ابتناء دلالات النص» مؤكداً أن للصورة دورين جماليا ودلاليا، «فإذا عطل الدلالي تصبح حلية خارجية تخرج بالكلام إلى الصنعة». وينجح أيضاً في أن يضع كلام السياب في إطاره إذ يقول «ثمة فيما نصح به السياب أدونيس من ضرورة عدم الاستسلام للاستيهامات الفردية التياهة إيماء إلى أن انعدام الجدل بين الوعي والعالم والتاريخ هو ما يجعل من النص مأوى للشاعر ومهرباً له من صخب الحياة فيصنع بيديه عزلته المهلكة المبيدة» والعزلة المهلكة تلك ليست إلا «تعطيلاً للجدل بين الوعي والعالم في لحظة الكتابة وتشكل النص» أي علاقة النص بواقعه وعلاقة الوعي الذي يصدر عنه بالتاريخ والواقع».

في الجزء الثالث من الكتاب يهتم اليوسفي بالإحاطة «بالطريقة التي يفصح بها الكائن عن نفسه» عبر مجموعة من السير الذاتية والمذكرات والحوارات، مبرراً خياره بأن «الصورة الحاصلة لمنتج الخطاب عن نفسه وعن متلقيه المفترض من شأنها أن تسمح بتوسيع مجالات القراءة وتأويل النصوص». والسيرة الذاتية هنا ستصبح كمرآة ذات وجهين، إذ تقرأ من جهة منتج الخطاب وتفصح عن صورته وتقرأ من جهة المتلقي وتفصح عن صورته، التي ابتدعها منتج الخطاب. وقبل أن يبدأ التحليل، يعتبر اليوسفي أن «الناظر في السير والحوارات والمذكرات والبيانات والنصوص النقدية سرعان ما يوضع في حضرة التشخيصات والرموز التي تجعل من خيال الكاتب ونتاجه مرتعاً للتشخيصات والرموز التي حفل بها المتخيل الديني». لذا لن يجد اليوسفي صعوبة تذكر في العثور على ملامح الأنبياء والمرسلين في كافة الكتابات التي تناولها بالنقد والتحليل. كما أن القارئ من جهته سيصعب عليه بعد قراءة مقتطفات السير والحوارات ألا يوافق اليوسفي في رأيه.

تبين عملية انتقاء سير ذاتية معينة وطريقة ترتيبها تباعاً أن اليوسفي لم يكن حيادياً في اختيارها، إذ إن النتائج التي سيتوصل إليها تبين أن الصورة الحاصلة للكاتب عن نفسه «هي صورة نمطية نموذجية حاضرة في جميع النصوص على اختلاف أصحابها واختلاف أزمنتهم وأمكنة إقامتهم ومشاربهم الفكرية». كما أن الأمر الذي تشترك فيه تلك النصوص جميعها هو «تغييب الأم تغييباً تاماً أو يكاد، والاحتفاء بالأب أيما احتفاء ورسم صورة للذات مفتوحة على الأسطوري والمقدس».

يحاول اليوسفي عبر تحليل ثلاثة أمور: حدث الولادة والعلاقة مع الأم والعلاقة مع الأب في كافة النصوص التي انتقاها أن يصل إلى صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه. ورغم اختلاف العناصر الثلاثة الآنفة بالنسبة لكل كاتب على حدة، فإن اليوسفي معتمداً على «المتخيل الديني» والأساطير القديمة سوف ينجح في قسرها على الامتثال لنظريته، التي تبين أن اختفاء الأم من السيرة أو ظهورها فيها بشكل غير مألوف يفضيان إلى صورة «الأم الأكول» التي حفلت بها الأساطير القديمة، تلك الصورة التي تتعايش مع صورة نورانية للأب، إذ يتم التوسع في الكلام عنه، ويُمجد وتُضفى عليه هالة قدسية من أجل غاية وحيدة هي إعلاء الذات الكاتبة، وافتتان الكاتب بصورته الحاصلة له عن نفسه. سيستند الكاتب على صورتي الأم في سيرة فدوى طوقان وسيرة طه حسين على التوالي من أجل الوصول إلى صورة «الأم الأكول» قبل أن يربطها بشكل واه مع صورة من المتخيل الإسلامي هي صورة «آكلة الكبد»، على نحو تبدو فيه السيرتان حجراً يتكئ عليه اليوسفي لبناء مقولة «الأم الأكول والأمومة الكاسرة». وبالاعتماد على باقي السير، سيرة عبد الرحمن بدوي وأدونيس ونزار قباني وغيرها لن يجد اليوسفي صعوبة في العثور على الهالة النورانية التي تحيط بالأب. ومن الطبيعي والسير المنتقاة تحوي ما يلزم من أجل نظرية، سيتم التوصل إلى العنصر الأخير وهو إعلاء الذات الكاتبة والاحتفاء بنرجسيتها.

لكن مقاربة اليوسفي للسير الذاتية تبدو مختلفة عما سبق من الكتب التي تناولت هذا الجنس الأدبي بالتحليل. فاليوسفي يعتمد تقريباً منهج النقد الأدبي النفسي وحده من أجل الوصول إلى «صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه». وعمليا ً فإن السير الذاتية من حيث إنها موضوع البحث هنا تبدو مضللة للنقد أكثر من غيرها من أنواع الأجناس الأدبية، والطابع التضليلي للسيرة الذاتية متأتٍ من طبيعتها كجنس أدبي له خصوصيته، فهو بالدرجة الأولى نص يظهر وعي الذات والهوية الفردية. وبكلام آخر هو أصلاً نص لإعلاء الذات بعد المصالحة معها لا قبلها. فالعناصر الثلاثة التي استند إليها اليوسفي في تحليله (حدث الولادة، العلاقة مع الأم والعلاقة مع الأب) مرت عبر مصفاة دقيقة هي مصفاة المصالحة مع الذات، إذ إن الكاتب سيعمد في طريق رحلته نحو ذاته إلى انتقاء ما يراه مهماً في بناء صورته. وفي عملية الانتقاء تلك تنفتح السيرة الذاتية على زمنين: زمن الوقائع حين حدوثها، وزمنها حين تدوينها. ليس هذا فحسب، فالأول، طابعه الغالب هو الإخبار، أما الثاني، فطابعه الغالب هو التخييل المقيد أبداً بالإخبار. إن عنصر التخييل في الزمن الثاني وهو زمن كتابة السيرة فعلاً يحمل مصالحة الكاتب مع ذاته، وتلك المصالحة ليست مصالحة حقيقة بالضرورة، من هنا قد لا تكون النتائج التي توصل إليها الكاتب نفسه أي «صورته الحاصلة له عن نفسه» صحيحة. فالمسافة التي سيجتازها الكاتب بين الزمنين تبدأ عندما يباشر أولاً عملية الانتقاء، وتمر عبر المصالحة مع الذات، وإن كانت الوقائع المنتقاة إشكالية بالنسبة للكاتب فإنه يقصيها ببساطة، ولن يجدها الناقد في السيرة الذاتية، بل على الأغلب سيجدها في النصوص الإبداعية حيث هناك مملكة المتخيل. وبالنسبة للوقائع المنتقاة والمكتوبة فعلا ً فإن التخييل قد يلعب دوراً لكنه ليس محدداً إذ إن المراس بالكتابة هو العامل المحدد الحاسم. منذ البداية إذا ً تكون النتيجة التي وصل إليها الكاتب، أي صورته الحاصلة له عن نفسه في السيرة الذاتية، محملة بأخطاء تخضع لعوامل ذاتية صرفة تتعلق بالانتقاء والمراس بالكتابة. بيد أن اعتماد الناقد على السير الذاتية وحدها في سبر «صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه» واستبعاد عمله الإبداعي، يجعلان من نتائج بحث الناقد محكومة سلفاً بالأخطاء التي قادت الكاتب نحو نفسه أو صالحته مع ذاته. السيرة الذاتية تنوس دوماً بين الإخبار والتخييل، فرغم أنها تحرر كاتبها عن طريق التخييل إلا أنه تخييل مقيد بالإخبار، إذ لا مجال لاختلاق وقائع لم تحدث، وحتى طريقة تدوين تلك الوقائع تبقى مقيدة مهما كان التخييل آسراً. من هنا لا تكفي السير الذاتية وحدها لسبر «صورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه، هنا أكثر من أي وقت مضى يفتقد القارئ الذي دربه اليوسفي «قانون التنادي بين النصوص»، خصوصاً أن موضوع البحث أي السيرة الذاتية هو أصلاً موضوع متحيز، ويملك طابعاً تضليلياً، فقد فتن بالناقد نفسه حين تناوله بالتحليل. وعديدة هي المرات التي مكر فيها النص -موضوع التحليل- بالناقد. فمثلاً يكفي أن يتحدث الكاتب عن ولادته في مكان أخضر جميل، وهو واقع كما في حالة نزار قباني، ليرى الناقد فيه متخيلاً دينياً وفردوساً. ومرة أخرى يولد شاعر في قرية نائية بائسة، فيها يهطل المطر، وتصفر الريح. فيرى الناقد الفردوس ذاته مرة أخرى. وكأن أي ذكر للطبيعة يحيل فوراً إلى المتخيل الديني. وبالطريقة ذاتها، تصبح العلاقة مع الأم أو الأب من حيث إنها وقائع حصلت فعلاً كما في سيرتي فدوى طوقان وطه حسين على وجه الخصوص، مرتعاً لأنماط عليا تلبي كل ما تطمح إليه نظرية اليوسفي. غير أن الناظر في علاقة الكاتبين بالأم يسهل عليه أن يعثر على الجرأة والصدق المتميزين لدى كلا الكاتبين، هنا لا أنماط عليا إذ لا تخييل تسبح فيه، بل إن ما حدث هو وقائع، تصالح الكاتب مع نفسه حين خبر عنها بصدق، ودونها على نحو يبدو وكأن لا مسافة بين زمن الكتابة وزمن الواقع. إذ

إن الكاتبين أقصيا في سرد هذا الواقع كل تخييل، لذا جاءت الكتابة إخبارية تقريرية.

وفي موضع آخر يتناول اليوسفي مقطعاً من مذكرات خليل حاوي «السيرة الناقصة»، وقبل أن يوردها يكتب: «ثم ينتقل إلى الحديث عن نزعته الانشقاقية ودفاعه عن طائفته وهو لم يزل بعد طفلاً ملحاً في الآن نفسه على أنه كان متميزاً سباقاً إلى النضج». كلام اليوسفي يصدر أحكاماً ويمنع المتلقي من أن يكون حراً لدى قراءة النص. ثم بعد إيراد الخبر يعيد تأكيد كلامه فلا يرى إلا صورة خليل حاوي طفلاً «محاطة ببعض من ملامح ذات طابع رسولي». فكأن اليوسفي / راوي الخبر يمكر هنا بمتلقيه. فهو لم يلزم الحياد لا قبل رواية الخبر ولا بعده، ووضع حكمه على نحو حاصر فيه المتلقي. وإذا تذكرنا تفكيك سرد قصة «القتّال» في الجزء الأول من الكتاب نلاحظ بيسر كيف يمكر راوي الخبر بمتلقيه على نحو يطابق كيف مكر بنا اليوسفي. خصوصاً أن النص المنتقى يتميّز بإخباريته وتقريريته، وهو يشير إلى تسلط الأب اليسوعي لا إلى اعتداد حاوي بنفسه. لكن القارئ قد يقع في الفخ الذي أتقن اليوسفي نصبه له، فبدلاً من إلقاء اللوم على الأب اليسوعي يلقى اللوم على حاوي تماماً كما في قصة القتّال.

يتابع اليوسفي تقصي كل الحوارات وتصديرات الكتب، مبيناً في كل مرة إعلاء الكاتب لنفسه وتمجيده لذاته، وفي تلك المواضع تتكشف صورة الكاتب النرجسي المحتفي بنفسه كأنه معلم هاد على نحو أكثر وضوحاً. وفي القسم المعنون «المؤلف وفضائح نرسيس، يتابع اليوسفي البحث في السير الذاتية والمذكرات والحوارات وإن كان يستمر في التأكيد على نظريته الخاصة بالسير الذاتية، وبصورة الكاتب الحاصلة له عن نفسه، ففي هذا القسم يتصيد اليوسفي فضائح لمجموعة من الكتاب العرب. هذا القسم سيصدم القارئ خصوصاً بالنسبة لافتتان ميخائيل نعيمة بموسوليني، أو موقف نجيب محفوظ من جائزة نوبل والسلام مع إسرائيل مثلاً. تتوالى الفضائح في هذا القسم ربما ترسم صورة الكاتب المفتون بنفسه كيما تستوي نظرية اليوسفي، لكن الأهم هو تدوين فضائح كهذه في كتاب نقدي جاد لوضعها ضمن متن ثقافتنا المعاصرة لا ضمن هامشها. إذ إنه حقيقة «هناك فجوة تحصل بين النص المبدع ووقائع حياة المؤلف كما جرت في التاريخ». وكلما تقدم اليوسفي في بحثه تكشفت فضائح صورة نرسيس، وهي عملياً تحاصر المتلقي بالتوازي مع تقدم البحث. وإن كان الكاتب آثر البدء بالسير الذاتية فإنه يعمد إلى الكشف عن صورة الكاتب المفتون بذاته في مجموعة من تصديرات الكتب المختلفة، من حيث إنها «تدخل في مصير النص وتقليص لحرية المتلقي» كما في تصديرين مختلفين لكتاب واحد لهشام شرابي.

لكن افتتان اليوسفي بملاحقة كل ما من شأنه أن يثبت نظريته، سيدفعه لأن يرى في إصرار نازك الملائكة على ريادتها في الشعر العربي الحديث نوعاً من الأمومة الكاسرة، وهي مشكلة حقيقة أن لا تذكر نازك الملائكة إلا بسبب إصرارها على الريادة. فلا نصوص إبداعية ولا مقتطفات من مذكرات شخصية أو حوارات ترفد البحث هنا، عدا أن الأمومة الكاسرة تحمل أصلاً اعتداداً بالنفس مما يسهل تحويله إلى إعلاء الذات، فكيف إذا كانت الريادة هي موضع البحث. الريادة أصلاً لا تكون إلا بإعلاء الذات. والأمومة الكاسرة مكرت بالناقد، إذ في معرض كلامه عن نازك الملائكة ونتيجة لملاحقته صورة«الأمومة الكاسرة» يصطدم باسم فدوى طوقان سهواً، وكأن الكاتبتين لم تمثلا شيئاً سوى «أمومة كاسرة» أو «إعلاء مرضي للذات». لذلك ربما سيصعب على القارئ الاقتناع بوجهة نظر اليوسفي. تعود صعوبة الاقتناع وعدم موافقة الكاتب في النتائج التي وصل إليها إلى سبب «تقني» – إن جاز القول – هو إغفال «قانون التنادي بين النصوص»، الذي كان على الأرجح أوصلنا إلى نتائج أكثر

إقناعاً.

في قسم معنون بالامتثال لسلطة البداهات يناقش اليوسفي الشعر العربي الحديث بتياريه الرئيسيين: تيار التفعيلة وتيار قصيدة النثر، ونظراً لقدرة اليوسفي الفائقة على فتح النصوص وربطها تارة باتجاه التراث وتارة أخرى باتجاه الحداثة، ربما يبدو مفيداً أن نرى إلى أين وصل النقد العربي في تناوله لهذه المسألة الإشكالية.

يرى اليوسفي أن الوزن اضطلع «بأشد أدواره خطورة في حفظ النوع. لقد كان الوزن بمثابة عتبة دقيقة مرهفة تقي الأنواع من التماهي والضياع»، ويستشهد بكلام لابن رشيق القيرواني والجاحظ. قبل أن يقرر «إن تفخيم دور الوزن هو الذي أدى إلى ضياع الشعر». وفي انتقاله إلى الحداثة يلاحظ اليوسفي أن الخطاب النقدي المعاصر قد انشغل «إلى حد الهوس بقضية الوزن» وأهمل «مسألة الموقف من المعنى وكيفية إنجازه». وكلام اليوسفي ليس دقيقاً تماماً، فبالنسبة للقدامة لم يشغل الوزن تلك الأهمية الفائقة إذ لطالما اعتبره النقاد عنصراً من بين مجموعة من العناصر التي تكفل بناء القصيدة، ويبدو ذلك واضحاً في تفريقهم الحاد بين النظم والشعر، وربما يكفي أن ننظر في كلام ابن طباطبا في كتابه «عيار الشعر»، فالشعر المحكم المتقن إذا نقض بناؤه وجُعل نثراً لم تبطل فيه جودة المعنى ولم تفقد جزالة اللفظ». أما بالنسبة للمثال الذي أورده من كتاب «العمدة في الشعر» لابن رشيق، فإن الأمر يتعدى الوزن وهو يتعلق مباشرة بإحدى أكبر الإشكاليات التي عانى الشعر منها قديماً وهي العلاقة بينه وبين القرآن. إذ يبدو في المحصلة أن قوة النص المقدس قد لعبت دوراً محدداً في تعريف الشعر. وبالنسبة للحداثة تم فعلاً نوع من الهوس بقضية الوزن، والأمر يرتبط مباشرة بقصيدة النثر التي نشأت وقد عرفت نفسها بأنها مضادة للوزن لا بتيار التفعيلة. ورغم أن بدايات تيار التفعيلة قد شهدت انشغالاً خجولاً بعلم العروض، إلا أن إهمال هذا العلم وإقصاءه من كافة الكتابات النقدية كان فعلاً نوعاً من «الاستسلام للمطلقات». ومن ناحية أخرى لابد من موافقة اليوسفي رأيه في ما يخص «إهمال مسألة الموقف من المعنى وكيفية ابتنائه». فعملياً لم تهتم الدراسات النقدية الحديثة التي تناولت الشعر الحديث لا بعلم العروض ولا بعلوم اللغة، وما زالت مستمرة بالاستشهاد كيفما اتفق بمصدر فرنسي لِ «جان كوهين» : «بنية اللغة الشعرية». على العكس تماماً من النقد العربي القديم الذي أعطى البلاغة والبيان مرتبة رفيعة.

وحين يتناول اليوسفي بدايات الشعر الحديث، فإن وجهة نظره الخاصة تستحق فعلاً الوقوف عندها، إذ يقول «والناظر في مجمل الممارسات الشعرية التي اعتمدت التفعيلة، يلاحظ أن العديد من النصوص إنما تمثل مجرد طفيليات تجسد وهن التجربة وضعفها ومحدوديتها»، رغم أن هذا التيار شهد تطوراً ملحوظاً يكفي أن نتملى تطوره بين بداياته الواعدة الصائبة مع بدر شاكر السياب وصولاً إلى تألقه شافياً كافياً اليوم مع محمود درويش. لكأن الناقد وفي غمرة انشغاله بمكانة النثر تاريخياً لا يرى في وجود تيار التفعيلة إلا وهن التجربة وضعفها. بيد أن فكرته المثيرة للجدل عن قصيدة النثر من حيث إنها «شرعت بداياتها الأولى في التشكل مع حركة التحديث الرومانسي، ثم شهدت اندفاعة مع يوسف الخال ومحمد الماغوط وأنسي الحاج، معنى هذا أنها بدأت قبل قصيدة التفعيلة ورافقت حدث خروج الكتابة الشعرية على نظام الشطرين لكنها ظلت تشغل من المتن الشعري هوامشه حتى لكأنها إنما ظلت تمثل أفق انتظار». هذه الفكرة تمثل فعلاً مغالطة، فالناظر في التجارب المبكرة في النصف الأول من القرن العشرين لن يفوته أن يرى بدايات تيار التفعيلة لا قصيدة النثر، وعديدة هي الأمثلة التي يمكن ذكرها هنا جميل صدقي الزهاوي، محمد فريد أبو حديد، نسيب عريضة، فؤاد الخشن، خليل شيبوب الخ... هذا دون أن نذكر الترجمات التي قام بها قبل ذلك رزق

الله حسون أو ترجمات علي أحمد باكثير، وإن كان النقاد قد وضعوا هاتين الأخيرتين تحت اسم الشعر المرسل، نظراً لالتزامها بالأوزان الخليلية أو مزجها للأوزان مع التخلي عن القافية في كلتا الحالتين، فإن النظر اليوم إليها في ضوء إنجازات تيار التفعيلة الحالية يبين أنها كانت بداية تيار التفعيلة لا النثر. أما قصيدة النثر فلم تنشأ مع يوسف الخال بل قبله. ربما كانت كتابات أمين الريحاني المسماة «الشعر المنثور» هي بداية قصيدة النثر. لكن هذا التيار شهد انعطافته الحقيقية مع كتابات أنسي الحاج ومحمد الماغوط وقبلهما توفيق صايغ. الأمر لا يتعلق هنا بأسبقية أحد التيارين، فقد أثبتت دراسات النقد التأريخي أن التيارين كانا متلازمين وأثر كل تيار في الآخر. فالفرق بينهما لا يتجاوز بضع سنوات. لا معنى للأسبقية، فصعود قصيدة النثر التي حسب اليوسفي «ظلت تشغل من المتن الشعري هوامشه حتى لكأنها تمثل أفق انتظار» ليس صعوداً حقاً من الهامش إلى المتن. هناك طغيان كمي لقصيدة النثر هذا صحيح، لكن هذا الطغيان وكيفما أدرناه لا يعبر عن «المتخيل العربي»، ثمة إبدال حصل في القرن العشرين.

في نهاية الجزء الثالث من الكتاب يكتب اليوسفي: «إذا تأملنا جسد خطاب الحداثة من زاوية المتخيل الذي تكرسه وتصدر عنه، تنكشف الصورة الحاصلة للمؤلف عن نفسه في الثقافة العربية». ويضيف: هناك «نوع من التماهي المروع بين صورة المؤلف وصورة المستبد». أما المثال الأكثر سطوعاً على سطوة المؤلف، فيراه اليوسفي في «الكتاب» لأدونيس. عبر تفكيك البنية الخارجية لـ«لكتاب» «ينكشف النظام الصارم الذي لا يترك أي شيء للصدفة أو الاتفاق والبخت». فكل رقم له دلالة وكل شيء يفضي إلى صورة أدونيس الحاصلة له عن نفسه في إطار من نور شفيف، تقابلها صورة التاريخ العربي «تاريخ دموي بشع مروع ،،، الذي ابتدأ مع مجيء الإسلام». والتوازي الحاصل بين الصورتين يفضي حسب اليوسفي إلى صورة الكاتب المستبد. يؤكد اليوسفي أنها صورة آتية من بعيد من عصور الاستبداد العربي، ويعيد الكلام ويكرره كراوٍ لا يباري. ترن في البال عبارة «الذي ابتدأ مع مجيء الإسلام». ربما تعيد العبارة القارئ إلى كعب بن زهير، فيكرر قراءة الكتاب الذي لا ينتهي، إذ إن الناقد «المستبد» أدخله إلى الحكاية مرة أخرى، ومكر به مجدداً في ألف نقد ونقد.

قسطنطين زريق: عربي للقرن العشرين، المؤلف: عزيز العظمة
الناشر: مؤسسة الدراسات الفلسطينية (٢٠٠)

يمثل قسطنطين زريق أحد أبرز المفكرين القوميين، وأكثرهم أهمية وعطاء في النصف الثاني من القرن العشرين، حيث قدم مساهمات نظرية هامة في الفكر العربي القومي، والفكر التاريخي والتربوي، عربياً وعالمياً. وظلّ طوال مسيرة حياته يبحث عن عقدة الإخفاق في تجربة الفكر الذي حمله، متجنباً الانغماس في وحل التجربة السياسية للأحزاب التي لبست اللباس القومي. وفي هذا السياق، يتناول عزيز العظمة، في كتابه «قسطنطين زريق: عربي للقرن العشرين»، حياة هذا الرجل، وإسهامه في الفكر القومي العربي وفي الفكر التاريخي والتربوي، ويدرس، بشكل خاص، نشاطه السياسي والدبلوماسي والتربوي حين كان سفير سوريا في الأمم المتحدة، ودوره حين كان رئيساً لجامعة دمشق، ثم رئيساً بالوكالة للجامعة الأميركية في بيروت التي قضى معظم حياته في خدمتها.

وقد استند عزيز العظمة، في تأليف الكتاب، إلى مؤلفات قسطنطين زريق وأوراقه التي تركها خلفه، ومن بينها مذكراته التي وضعها في أواخر حياته، ودوّن فيها سيرته الذاتية حتى سنة ١٩٤٧، إلى جانب محفوظات جامعة دمشق، والجامعة الأميركية في بيروت، والعديد من الدراسات والمقالات المختلفة.

يمكن اعتبار قسطنطين زريق شاهداً على القرن العشرين بأكمله تقريباً، حيث ولد عام ١٩٠٩ في مدينة دمشق، وتوفي عام ٢٠٠٠ عن عمر يناهز ٩١ عاماً. وتتلمذ الآلاف على يديه في جامعة دمشق، ثم في الجامعة الأميركية في بيروت. وكان له تأثير كبير في تأسيس هيئات علمية وثقافية عدة مثل: «العروة الوثقى» في الجامعة الأميركية في بيروت، و«النادي الثقافي العربي» في بيروت أيضاً. وقد نشأ على أفكار زريق مؤسسو حركة القوميين العرب في الجامعة الأميركية في بيروت مثل: جورج حبش ووديع حداد وهاني الهندي وأحمد الخطيب. وعمل زريق كثيراً على تطوير مفهوم القومية العربية، التي اعتبرها سبيلاً إلى الترقي والتقدم وليست نهاية المطاف، وواكب القضية الفلسطينية منذ أن عمل سفيراً لسوريا في واشنطن، لدى إعلان دولة إسرائيل عام ١٩٤٨. وأسس في عام ١٩٦٣ مع عدد من زملائه مؤسسة الدراسات الفلسطينية في بيروت، ثم عمل في بداية السبعينيات مع مركز «دراسات الوحدة العربية» في بيروت كمرشد وموجه ومستشار للمركز حتى آخر أيام حياته.

ويعتبر زريق من أبرز رواد التفكير النقدي بين الكتّاب العرب، حيث إن النقد يتجه لديه أولاً نحو نقد الذات، وسخر جهداً كبيراً لدراسة التاريخ العربي من مراجعه الأصلية، وفي كتابات المستشرقين قبل أن ينشغل في سنواته الأخيرة في «المستقبل العربي». فكان له كتاب «نحن والتاريخ» عام ١٩٥٩، قبل أن يكتب «نحن والمستقبل» عام ١٩٧٧. ومن أبرز كتبه، «تهذيب الأخلاق»، و«معنى النكبة (١٩٤٨)»، ثم «معنى النكبة مجدداً»، و«ما العمل».

وقد اختار المؤلف العروبة مدخلاً لتناول فكر قسطنطين زريق ومواقفه، وهو مدخل يفضي إلى ما هو مشترك بين المؤلف وموضوع كتابه، حيث تتداخل

«الفكرة العربية، أو قضية حركة العرب لتحرير أنفسهم»، والمنطلق المشترك في ذلك هو الرجوع إلى «الوقوف أمام الواقع، بعد أن كان التهرب منه أصل العلة العربية». وهذا يقودنا إلى سؤال الواقع كما هو متحقق، لا الواقع كما هو مرسوم أو مخطط له في الذهن، حيث توضع له المشاريع التي تضيق عليه، لندور في حلقة مفرغة، نعيد الأسئلة ذاتها، ونطرح القضايا ذاتها، في حلقة لا تنتهي.

تُطرح هنا قضية استعادة رموز الماضي أو شخوصه، ومعنى الاستعادة والاستفادة من جوانب الفكر، والكيفية التي تتم بها، ونسمع رأي المؤلف المبني على أن هذا الأمر يجري في إطار «شحذ وعي اللحظة الحاضرة»، فيغدو الماضي وفق هذا التصور «مصدر إلهام» للحظة الحاضرة، من خلال المقارنة والاستفادة من الماضي «لمعرفة أخطاء اللحظة الحاضرة». وهذا يتطلب دراسة زريق في لحظته التاريخية، من غير اختراع مواقف مغايرة له، ومن غير إلباسه لباس الحاضر، وتحميله أسئلة الواقع الحاضر، كي ننجو من الإسقاط والمقايسة، ونخلص من التعسف والتقديس والبطولة، ومجمل الإحالات الميتافيزيقية.

نريد من ذلك أن يغدو زريق المفكر شخصية مفهومية، نشحذ منها ما هو راهن، خصوصاً في طرح الأسئلة التي لم تزل حاضرة في واقعنا العربي، والأجوبة التي ظلت بعيدة عن السؤال المطروح، ولم تؤشكل فكرياً، ولا تزال تنتظر أساليب عمل تؤمن أو ترسم أطر تحققها في الواقع المدروس، وفي التربة المعرفية للإقليم العربي. مثلاً، لا تزال القومية العربية، مفهوماً وموضوعاً، تحتاج إلى أطر ناظمة لعمليات أقلمتها في الأرض العربية، أي أرضنتها، ثم إعادة أقلمتها في لحظتنا الراهنة، مما يعني طرحها في اللحظة التي تجعلها متجددة، ومغايرة لما طرح من قبل. هذه القضية التي انخرط فيها قسطنطين زريق، كانت ممزوجة بحرارة البدايات، بين اللهفة أو التوق في تحققها السريع، وعليه، فإن المؤلف على حق، حين يلاحظ أن الكتابات الأولى لهذا الرجل، كانت كتابات حاسمة، تنشد قومية خالصة، وتشكل استجابة اصلاحية للأزمة، التي «هي أخلاقية في جوهرها ونتاج فراغ روحي»، وهذا ما جعل تلك الكتابات عن القومية مختلطة، ما بين المعاين والمتخيّل، فظهرت فيها القومية بوصفها مطهّراً للروح.

لقد بحث زريق في معنى الارتباط بالمسألة القومية، بوصفها قيمة محورية في أي تجربة يراد منها بعث الوعي القومي، لما يتماشى مع واقع المنطقة العربية، التي تجمع بين شعوبها عناصر فاعلة في الهوية القومية كالتاريخ والأرض واللغة والانتماء، وسواها من العناصر الأخرى. لكن مسألة كيفية تسخير الفكرة القومية كعامل مهم في سياق تطور حضاري وتقدمي، مسألة تستلزم النظر في الفكرة، وتبني مقومات أسس التحديث على أطر جديدة محددة، لها تفاصيل مختلف عليها، وتتأسّس عليها أدبيات الحوار حول مستقبل القومية العربية في ضوء تحولات الواقع، من حيث النظر إلى مفهوم القومية، والحاجة إلى توسيع إطاره بعد أن تحول إلى مفهوم ينغلق على ما يشبه المسلّمات الجامدة والمسبقات، التي يتم تداولها وتلقينها بوصفها محددات نهائية في الفكر.

لم يجد زريق في عصره سوى البحث عن النخبة المخلصة، التي تقع على كاهلها مهمة «بعث الأمة العربية لتأدية رسالتها الحضارية»، وقاده هذا البحث إلى مقارنة ما بين رجال العقيدة وبين الرسل والأنبياء، فنحى إلى ميتافيزيقا الخلاص والوعي، حيث ينتفي إمكان وعي الحاضر والمستقبل «إلا بغلبة الولاء القومي»، بوصفه وعياً يؤمّن العبور من «التاريخ العبء إلى التاريخ الحافز»، ثم راح يفتّش عن «نظام تعليمي انضباطي، يقوم على التربية القومية، وإلى عمل سياسي قومي فيه المثقفون وفيه الجيش»، وهذا قاده بالتالي

«إلى عسكرة التعبئة السياسية، والأخذ بالروح العسكرية»، وإلى جملة من «الإجراءات الاستباقية»، مثل «مراقبة الصحف، وإيجاد يد خفية لإرشاد الوفود»، ومردّ هذا هو أن «تصرّف الفرد لا يتعلق به بل بقوام الجماعة القومية».

ومع التجارب القومية التي تولت السلطة في بعض البلدان العربية، أخذت الشواهد الحية تدلّل على عمق الأزمة التي خلّفتها الفكرة التي حملت بعض النخب العسكرية إلى سدّة الحكم، بعد أن تلاشت مقوّماتها الإنسانية والأخلاقية تحت سطوة الأنظمة الشمولية، فتمزّقت بقايا الأمل عند الإنسان العربي، وتبخّرت بقايا أحلامه البسيطة. ولا يجد المؤلّف سوى رؤية أن بعض مقترحات زريق العملية، قد وجدت صداها في «الكيانات القومية» المتحققة في بعض البلدان العربية، حيث الرقابة وبالتالي القمع، وإلغاء دور الفرد وبالتالي دور المجتمع، وكل ذلك تمّ باسم القومية، فوضع السلطة اليد على مقدرات البلدان العربية، دون أن يتم الالتفات إلى دعوة زريق لأخذ «الفضيلة في السياسة»، لأن غاية الكيان القومي هي التحضر، فغابت، بل تبخرت كل الدعوات الأخلاقية لقسطنطين زريق، وحتى الروحية التي لازمتها في رواية التاريخ.

وبخصوص مقولة الآخر، أو الغرب، يرى المؤلف أن زريق ربطها بالحداثة، حيث اعتبر الغرب موضعاً لها، من باب إمكانية «استحواذه على العالمية». لكن الغرب في نظره هو «الحضارة الحديثة»، وتقبع «وراء مظاهره التي أخذنا بها نظام اقتصادي متشابك خلّفته الثورة الصناعية الحديثة، يرمي إلى استغلال موارد الطبيعة ومواهب الإنسان وقابلية الآلة الحديثة، في سبيل زيادة الإنتاج وتنظيمه». و«العلم هو تلك الطريقة في التفكير وذلك الأسلوب في التحليل الذي يثبت في العقل ويشيع في النفس عندما يعاني المرء التدريب العلمي الصحيح». وخلف علم الغرب «فلسفة الغرب، وفي الفلسفة تجتمع شتى التيارات الفكرية والعاطفية وتتجه كلها نحو هدف واحد في نسق واحد». ثم يؤكد زريق أننا «لن نستطيع أن نفهم الغرب على حقيقته ما لم نفهم أفلاطون وأرسطو وديكارت وكانط وهيغل ونيتشه وسواهم من قادة الفكر».

وفق هذه الرؤية بنى زريق نظرته إلى الغرب، وإلى ما أحرزه من تقدم، في مجال بناء المجتمع الحديث والدولة القومية الحديثة، في كنف الثورة الصناعية ونمو العمل. ولم يحقق الغرب تقدمه المذهل إلا بعد أن تغيّرت نظرة شعوبه إلى العالم، وإلى الطبيعة والمجتمع والإنسان. حيث أنجز قطيعة معرفية مع فكر القرون الوسطى، ومع الإقطاع والاستبداد، وتغايرت نظرة الأوروبي إلى العالم، إلى الدولة والمرأة والمجتمع، الأمر الذي «جعل الغربيين ينظرون إلى العالم نظرات متشابهة ويقدرون قيم الحياة بمقادير متقاربة يختلفون بها عما سواهم من الشعوب التي لا تعيش في جوهم ولا تصدر عن فلسفتهم». في حين تعيش البلدان العربية أزمة عنيفة على مختلف الصعد، السياسية والاقتصادية والاجتماعية. وتكمن «وراء هذه الأزمات كلها أزمة أخرى.. أعظم منها كلها خطراً وأعمق جذوراً: هي الأزمة الروحية. أزمة النفس لا أزمة الجسد والمادة، هي معضلة القلوب لا معضلة الجيوب، هي تراخي الهمة وخور العزم».

ونظر زريق إلى العرب، بوصفهم يمثلون «وحدة قومية معلومة ووحدة اقتصادية طبيعية»، واعتبر أن «المواطنية المشتركة تتطلب انتقالاً من عمومية مفاهيم وأشكال اجتماع، إلى أشكال مدنية مخصوصة»، وعلى هذا الفهم تحدث عن «عصاب الهويات» الذي يرجع الاجتماع إلى «أصالة تباعد بين الحضارات»، وبالتالي، فإن مسألة الأقليات التي لم تتمكن «الروح القومية» من استيعابها، نظراً للإحالة الميتافيزيقية للفكر القومي، الذي لم يتمكن من فهم التمييز العقلي الواضح ما بين

العروبة وبين الإسلام. وعلى خلفية الموقف الأخلاقي جاء موقف زريق من الدين، فاعتبر «الدين نصاب أخلاقي وشأن فردي يتعلق بالضمير، وهو قوّة ربط بين الإنسان والطبيعة، وبين الإنسان وأخيه الإنسان»، لكنه راح يحول هذا الموقف الأخلاقي إلى قوة تحرّرية، تستند إلى «الواجب كمفهوم مترجم إلى الواجب القومي»، وفي هذا الكلام مساواة بين الدين والقومية، يوصف كل منهما «حركة روحية لبعث قوى الأمة الداخلية»، ولم يسعفه تأكيده على أن الدولة القومية العربية، هي دولة «قومية لا دينية»، وذلك من منطلق رفض «الدين المسيّس».

ورغم التناول النقدي للمؤلف للأفكار والطروحات التي تعجّ في الكتاب، إلاّ أنه بقي في حيّز التسويغ، وظل يدور في كنف الاستلهام والاستعادة، فبقيت المفاهيم تتبادل بين طوري الاستيعاب والنبذ، ما ترك الباب مفتوحاً للمواضيع والأفكار، رغم جدية التناول والطرح.

لقد ركّز زريق في خطابه القومي على ما دعاه الانتقال السريع من حالة العجز إلى حالة القدرة، لكن هذا الانتقال لم يجد تحققه في الواقع العربي، وظلت الأسئلة التي شغلته دون أجوبة في الأرض العربية، حيث ما زالت ثلاثية التقدم والتحرر والتحضر، التي جهد من أجلها كثيراً، تستهلك خطاب الوعي العربي، وما زالت المقايسات تفعل فعلها في الفكر بين الشرق والغرب.

تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث
الناشر: دار الفكر، دمشق ٢٠٠٤، المشرف: محمد برادة

يمتلك المفهوم حياته الخاصة، المعرفية والفكرية، التي تتغير في سياق المجال المعرفي الحاضن له، وفي اطار المشكلات التي يطرحها، أو التساؤلات التي يجيب عنها، أو المركبات التي يقوم وينهض على صرحها. ويتناول كتاب «تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث»، مفهوم الالتزام من منظور إشكالي، رابطاً إياه بالأسئلة الراهنة عند عدد من الكتّاب والنقّاد المعاصرين، حيث يقتفي محمد برادة المخطط والمشرف على هذا الكتاب تحولات هذا المفهوم في ترحاله المعرفي، وتغاير أقلماته الفلسفية ومركباته النظرية على امتداد ما يزيد على نصف قرن من الزمن.

ويرتكز الكتاب إلى مقالات وشهادات مجموعة من الباحثين والنقّاد، حيث يكتب محمد برادة عن «تحولات مفهوم الالتزام في الأدب العربي الحديث»، وسهيل إدريس عن «أبطال سارتر ليسوا كائنات تجريدية»، ويقدم جورج طرابيشي «شهادة نصير سابق للالتزام»، فيما يكتب إدوارد الخراط «كل منا ملتزم»، وعبد المنعم رمضان «في مواجهة أيامنا»، وقاسم حداد «عن الالتزام». وتكتب نورا أمين عن «التحول حول الموت»، ومحمود أمين العالم «بالكتابة يؤكد الكاتب وعيه بذاته»، ويتساءل فيصل درّاج في مقاله عن «معنى الالتزام في زمن مقوّض»، ويكتب صبري حافظ عن «الأدب والنقد والالتزام والأيديولوجيا»، وعبد الكريم جويطي يكتب عن «الشعر مذاق التاريخ»، ونبيل سليمان عن «الكتابة في صور»، بينما يتناول حسان بورقية «الالتزام في مرآة أدورنو وكانيتي وبارت»، ويترجم محمد برادة مقالة لـ «بينوا دونيس» عن «معنى الالتزام»، ثم يختم الكتاب بخلاصة

تركيبية.

وفي سياق ذلك، يطرح محمد برادة أسئلة عن غائية الأدب، وما الأدب؟ ولماذا نكتب؟ وما الكتابة؟ والأدب الشامل، والأدب الصميمي. وهي أسئلة استندت إلى مقولات قديمة، أدبية وفكرية. أثيرت في ستينيات القرن الماضي، ونوقشت كثيراً وعلى مدار عقدين من الزمن، وبصورة متواترة وكثيفة، وربما انتهت إلى لا شيء، من غير خاتمة أو قرار. ربما لأن «جان بول سارتر» صاحب ومنظّر مقولة الالتزام قد تحول من الأدب إلى السياسة، حيث ختم حياته بموقف أقرب إلى الإلزام من الالتزام، لتتبدد مقولة الحرية التي كان يتمسك بها، ويتبدد مفهوم الحق لديه مع تغاير مفهوم العدالة، حين ساوى ما بين الضحية والقاتل خلال زيارته لإسرائيل.

إذاً، تنطلق المقالات من مفهوم الالتزام السارتري تحديداً، نظراً لأن هذا المفهوم تبلورت ملامحه من خلال الجهد التنظيري الذي بذله سارتر، ومن خلال ردود الفعل والخصومات الجدالية التي أثارها. لكن ما جدوى محاولات استعادة فعالية هذا المصطلح من جديد، وتحديثه بقليل من الإعدادات الجديدة، وهيكلته على أسس تجمع ما بين المفهوم السارتري للالتزام في الأدب، وتركيبة وبنيات ودوافع جديدة، تناسب ظروفنا الراهنة، التي تغاير الظروف والشروط التي طرح فيها سارتر مفهومه ومقولاته.

لا شك أن النقد التاريخي والتأويلي يمتلك دوراً في معرفة الأطر التي رسم من خلالها سارتر مشروعه النقدي في كتابه «ما الأدب»، ويمكن للفاعلية النقدية أن تبدأ من ذات المنطلق السارتري نفسه، لتطاول أسئلة ما الكتابة؟ لماذا الكتابة؟ ولمن نكتب؟» لكن يجب أن تفترق عن منطق الاستعادة والنوستالجيا وإعادة ترديد الطروحات. والأجدى هو أن نقدم إجابة عن سؤال معنى الالتزام في هذا الزمن، زمننا المقوّض كما يسميه فيصل درّاج، عبر فعالية نقدية، تنظر في دواعي بروز مفهوم الالتزام في الأدب العربي، وهي فعالية يمارسها فيصل دراج في مداخلته، ثم يغادرها، لينتقل إلى مناقشة تجليات المفهوم عَبر سياقات متعددة عبرت عن أشكال مضمرة وظاهرة من الالتزام، ملاحظاً أن هناك فروقاً كثيرة تفصل بين زمن الالتزام الصريح وزمن النص الأدبي المكتفي بموضوعيته، لذلك، يعيد النظر في معنى الالتزام بين البداهة والتأمّل، مبيناً جدل شرط إنتاج النص الأدبي وشرط قراءته.

إن التأثيرات والانعكاسات التي يخلفها مفهوم ما، في حقل ما، تتزامن مع لحظات تمفصل ثقافية وسياسية واجتماعية عديدة، لها امتداداتها وأقلماتها المختلفة، حسب الإقليم المعني، وقد تحمل رواسب ضبابية لأقلمة المفهوم، ومعوقات للخلق والتفاعل الخلاّق. وفي حقل الأدب، ليس النقد هو ما يخلق ملامح الأدب وذائقة المتلقي، إنما تسهم إلى جانبه إنجازات الكتّاب وقدراتهم على صهر ما يعتمل في تجاربهم وفي أحشاء المجتمع المتحوّل، النابض بإيقاعات جديدة. لكن «سلطة» النقد كثيراً ما تميل إلى التقعيد الضيّق وإلى التصنيفات الثابتة في مجال الأدب المتغيّر باستمرار.

والانطلاق من مفهوم الالتزام السارتري تحديداً، لا من الدلالة العامة لما توحي به كلمة التزام من انشغال المبدع بقضايا المجتمع وفئاته، له دلالته في عالم الأدب، من خلال فعالية الكتابة والقراءة. وربما يكون أدبنا محتاجاً أكثر إلى نوع من عمليات المساءلة والخلخلة و«التفريغ»، وإعادة النظر في ما تراكم لدينا من خلال الأقلمات العديدة التي تفتقر إلى الكثير من الاستيعاب والتمثّل والتدقيق.

لكن التركيز على المركبات والحمولات الفكرية لمفهوم

الالتزام، يؤطر خاصية هذا المفهوم في فكرة الحرية، من حيث ربط الأدب بتحقيق هذه الحرية للمجتمع بكامله، استجابة لجدلية فاعلة من التاريخ في شقيها السالب والموجب، وهنا يبرز مفهوم «الأدب الملموس» ليكون أفقاً مجسداً لتحرير المجتمع، وجعل ثورته دائمة. ولا يخرج الالتزام «الأدبي» هنا عن إحالات الأيديولوجيا التي تقف خلف هذه الدعوة دون أدنى شك، وهي تتفاوت في التزامها هذا بين أن تكون نتاج وعي من الكاتب وعلى أساس حرية الأدب واستقلاليته، وبين أن تكون امتثالية خالصة. لذلك يفرّق فيصل درّاج بين ما يحيله الالتزام نظرياً، إذ الكتابة موقف، وبين إحالات الالتزام التي تحتقب مواقف من الكتابة متعددة الأطياف بدورها، بدءاً من قول رهيف، يرى الحرية في الكتابة قبل أن يتأمل القول الحر الراحل إلى خارج عالم الكتابة، وصولاً إلى لاهوتية تساوي بين الأدب والتقزيم. ويرى أن القول الأدبي ينبني على لحظة حرية كثيفة، تهرب من عالم إلى آخر، وتنفي زمناً بزمن، كما لو كان الزمن الطليق الذي يحقق رغبات يمنع الزمن اليومي عن تحقيقها. وعليه، لن نقف عند تأكيدات محمود أمين العالم عن ارتباط الأدب بالفلسفة والفكر بشكل عام، رغم أن مقولة «بالكتابة يؤكد الكاتب وعيه بذاته الوجودية الخاصة» هي مقولة قديمة، تقتضي منه أن يدافع عن أطروحات معينة حول وظيفة الأدب الاجتماعية، مع أنه يعي أن مفهوم الأدب قد تغير طوال أربعين عاماً مع تغير الواقع الاجتماعي وتجدد الإبداع، فضلاً عن تطور الرؤية والمعرفة والخبرة، والقدرة على امتلاك أساليب التذوق وأدوات التحليل المختلفة.

وفي جانب الشهادات، يقدم جورج طرابيشي عرضاً للملابسات التي رافقت انتقال مفهوم الالتزام وتبنّيه عربياً، إذ يتحدث عن جانب ميتافيزيقي لم تُلَبِّهِ عقلانية سارتر المغالية لديه. ويتكشّف ذلك عَبر انفصال بين الوعي النظري والحساسية الأدبية، ليسجل انفصاله عن الالتزام السارتري رغم شغفه كمثقف بالالتزام. ذلك أن الفصل ليس سهلاً على الدوام ما بين المثقف والأديب، مع أن التزام الأديب لا يخل بشرط الإبداع. وبالمقابل يدافع سهيل إدريس عن شخصيات وأبطال سارتر، كما يدافع عن اهتمام مجلة الآداب ودار الآداب في نشر أعمال سارتر، مشيراً إلى الإقبال الذي لاقته من لدن القرّاء العرب. بينما يدافع إدوارد الخراط عن نفسه، حيث يرد على الاتهامات التي قدمت بحقه، واعتبرته كاتباً غير ملتزم، منوهاً بأن كل كاتب ملتزم، على أن هذا الالتزام ليس منوطاً بأيديولوجية محددة ولا بنظام فكري محدد أو فلسفة محددة، وعليه، يرفض الالتزام المغلق أو الانتماء المغلق، رابطاً التزاماً بقيمة الحرية، حرية الفنان وحرية الآخر، والتزاماً بقيم العقلانية والديمقراطية.

ويتحدث عبد المنعم رمضان عن مرجعيات مفهوم الالتزام في تجربته، تلك المرجعيات التي تمثلت في التناقضات الحادة، والتراوح بين ظلال الوجودية والماركسية والدين. لكنه يشير إلى تبدّل الرموز المسيطرة بين الأمس واليوم. فيما يركّز قاسم حداد على السجالات التي أثيرت حول مفهوم الالتزام في ستينيات القرن العشرين المنصرم، مؤكداً على ما علق بهذا المفهوم من دلالات سياسية ساهمت في تحقيق اختلاط في الحدود بين الأدب والسياسة، ومشيراً إلى أن مفهومه للأدب قد تغير، ولكن في الدرجة وليس في النوع، الأمر الذي ساهم في إدراكه المبكر لوهم التغير المباشر الذي يمكن أن يحدثه الأدب في الواقع، لذا يعتبر المفهوم الإنساني للالتزام ما زال موضوعاً قابلاً للتفهم، شريطة النظر كفعل أصلي سابق على التنظير الأدبي أو

الأيديولوجي.

هكذا، فإن مسعى الكتّاب هو إعادة طرح مفهوم الالتزام من منظور إشكالي، ينسبه ويربطه بسياقه الفكري والثقافي. لكن التساؤل يطال ما تبقى من فعالية مفهوم الالتزام، وعن إجرائيته النقدية، وهنا تباينت المقالات والشهادات حول المفهوم، كونها تطال أسئلة الأدب، وهي متداخلة متشابكة مفتوحة، لا يمكن حصرها في نطاق ضيق. وتشير المسارات المختلفة والمتعددة التي ذهب فيها الكتّاب والنقّاد والشعراء إلى وجهات متعددة، تنتقل بالالتزام من دلالة اقترنت بالاجتماعي والعام والثوري إلى فضاء يفسح المجال للذات وقلقها وأسئلتها، من خلال الاتجاه الحداثي في الأدب، مع أن النقّاد عاشوا إشكالية الالتزام على ضوء الثقافة الخاصة، والتغيرات التي شهدها الوعي الأدبي وإنجازات المبدعين العرب.

عمر كوش

بيير بورديو «التلفزيون وآليات التلاعب بالعقول»
ترجمة: درويش الحلوجي، الناشر: دار كنعان - دمشق - ٢٠٠٤

ربما كان هذا الكتاب المترجم حديثاً إلى العربية، الأول من نوعه في سياق دراسة الآليات الخاصة بمجال التلفزيون، الذي يلعب دوراً مسيطراً في تشكيل الوعي اليومي، بسبب اتساع انتشاره وتأثيراته المستحدثة، التي لم تكن موجودة من قبل. وتتيحُ لغة الكتاب المبسطة - على الرغم من أنها حافلة بالاستطرادات - لعدد كبير من القرّاء أن يطلعوا على شكل جديد من المعالجة يقدمها عالم اجتماع مرموق لدور، وحضور التلفزيون في حياتنا العامة. بيير بورديو - الذي توفي عام ٢٠٠٢ - أثار موجة واسعة من التعليقات والردود على كتابه هذا منذ صدوره عام ١٩٩٦، ما بين الترحيب والحماس الشديدين، وبين الهجوم الحاد على الكتاب وعلى مؤلّفه، ويكفي أن نعلم - كما يشير المترجم في مقدمته - إلى أنه قد صدرت ثماني طبعات له خلال الشهور الثلاثة الأولى من إصداره.

يضم الكتاب محاضرتين قدمهما بورديو في التلفزيون الفرنسي، تحدث في الأولى منهما عن المسرح والكواليس، وتناول في الثانية البنية والبنية الخفية التي تحكم العمل التلفزيوني بأكمله.

ومنذ الصفحة الأولى يفاجئنا بورديو بأنه لا يمكن أن نقول شيئاً كثيراً من خلال التلفزيون، وبشكل خاص عندما نريد أن نقول شيئاً عن التلفزيون، وإنه لم يقبل الاشتراك في البرنامج إلا عندما استطاع أن يفرض شروطه هو، وهو ما سوف يتيح له أن يدعو المفكرين، والمثقفين عامة إلى اتخاذ مواقف حازمة تجاه الشروط المفروضة عليهم، في حال المشاركة في إحدى الندوات أو اللقاءات التلفزيونية، دون أن يغفل حقيقة أن هذا الموقف سوف يصطدم بعقبات جمّة، تتصدرها الرقابة، وفقدان الاستقلالية، إضافة إلى واقعة أن المواضيع المعروضة تكون مفروضة مسبقاً، كما أن شروط الحوار والاتصال، والزمن، مفروضة أيضاً، ليس على المشاركين وحدهم، بل على الصحفيين من مقدمي البرامج.

ما يهدف إليه بورديو في محاضرتيه هو: تفكيك سلسلة من الآليات التي تثبت أن التلفزيون يمارس نوعاً من «العنف الرمزي» المفسد والمؤذي. والعنف الرمزي هو «عنف يمارس بتواطؤ ضمني من قبل هؤلاء الذين يخضعون له، وأولئك الذين يمارسونه، بالقدر الذي يكون فيه أولئك كما هو غير واعين ممارسة هذا العنف أو الخضوع له».

وأبرز مظاهر هذا العنف أن التلفزيون يملأ أوقات الناس بالأشياء غير الهامة، غير الضرورية. إنه يستهلك زمنهم في قول أشياء تافهة، تخفي في الحقيقة، بالقدر نفسه الأشياء الثمينة. وبهذا المعنى، فإنّ التلفزيون يُسهم في تدمير الديمقراطية، حين ينشر وعياً زائفاً، أو يحجب المعلومات، عبر لعبة يسميها بورديو «لعبة المنع بواسطة العرض».

تبدو الأشياء أقل وضوحاً، في التلفزيون، أثناء عرضها. وهنا وجه من وجوه التناقض: أشياء يتم إخفاؤها عن طريق عرضها، أو «بوساطة عرض شيء آخر غير ذلك الذي يجب عرضه»، والطريف هنا أن الصورة التي يقدمها التلفزيون، ويقوم بتضخيمها، ويمنحها صفات درامية وتراجيدية، إنما يفعل ذلك باستخدام كلمات كبيرة. فالكلمات المعتادة لا تثير

دهشة أحد، وبهذا تهيمن الكلمات على الصورة، فالصورة لا تعني شيئاً دون التفسير (المفتاح) الذي يقول ما يجب أن تتم قراءته.

الاستثنائي إذن من وجهة نظر صحفيي التلفزيون هو استهلاك وتدمير الكلمات، أو هو ما يمثل «سبقاً» صحفياً مثيراً ينتهي بأن يبحث الجميع عنه، وينتهي أيضاً بعد تحويله التلفزيوني إلى «أداة لا لتسجيل الأحداث بل لخلق الواقع». والسبق الصحفي يؤدي بالضرورة إلى اللهاث، وراء سلسلة من الآليات التي منها «منطق المنافسة» حيث السوق الليبرالية، التي تقول بالتنوع، تقولب الأشياء وتعطّل معنى التنوع. يظهر بورديو أن المنافسة بين الصحفيين، وبين الصحف التي تخضع للمحددات ذاتها، ولاستطلاعات الرأي ذاتها، وللمعلنين أنفسهم، تنتهي متشابهة ومتجانسة، فالمبدأ الذي تعمل وفقه محطات التلفزة هو معرفة ذلك الذي قاله الآخرون، وهذه المسألة تعد واحدة من الآليات التي يتم من خلالها تجانس وتشابه الموضوعات المقترحة للنشر.

أما الآلية الثانية فهي (الأوديمات) أو مقياس نسبة الإقبال، التي تتمتع بها القنوات التلفزيونية المختلفة. ومسألة (نسبة الإقبال) باتت اليوم الحكم الأخير بالنسبة للصحفيين، وتبعاً لذلك، صار الحقل الإعلامي كله (أروقة التحرير، دور النشر) مرتهناً ومهووساً بقياس نسبة الإقبال، أي التفكير، وفقاً لاعتبارات النجاح التجاري. المفارقة هنا، أن المسؤولين عن البث التلفزيوني يتحولون إلى ضحايا، بشكلٍ لا واعٍ، لعقلية نسبة الإقبال. وعلى هذا، فإن انتشار التلفزيون أدى إلى وضع الصحافة المكتوبة موضع التهديد، فصار لزاماً عليها أن تجاري أنشطته، كما أسهم بدوره في انخراط الصحفيين في العمل التلفزيوني، مقابل استعدادهم للخضوع إلى ما تريده إدارة التلفزيون من جهة، ولما ينتظره الجمهور (الذي تم استيعابه ودمجه) من جهة ثانية، وتوقفهم بالتالي عن التساؤلات، وخاصة التساؤلات السياسية. والتلفزيون، كما يقول بورديو، لا يقبل كثيراً التعبير عن الفكر، وإحدى المشاكل الكبرى التي يطرحها هي مشكلة العلاقات بين التفكير والسرعة. وبحسب هذه المشكلة، فإن التلفزيون لن يحصل إلا على مفكرين – على السريع –، مفكرين يفكرون من خلال «الأفكار الشائعة» أفكار تمّ قبولها بالفعل، بحيث لا تطرح مشكلة التلقي والإدراك. وهذا ما يقود بورديو للحديث عن الندوات التلفزيونية التي يصفها بأنها ندوات زائفة، أو ندوات حقيقية زائفة. أما الندوات الزائفة فهي تلك التي يستضيف فيها التلفزيون مفكرين يعرف كل منهم الآخر، مفترضاً أنهم يقفون في خنادق مختلفة (الأمثلة في الكتاب من التلفزيون الفرنسي)، وبالمقابل يعقد التلفزيون ندوات تبدو أنها حقيقية، غير أنها حقيقية بطريقة زائفة. ففي مثل هذه الندوات لا يتساوى المشاركون، ولا يتمتعون بالقدر نفسه من الحضور على المسرح. فلا يمكن مثلاً خلق مواجهة بين محترفي الحديث في التلفزيون، وبين العمال المضربين الذين يتجمعون حول نار الأخشاب للتدفئة، إضافة إلى أن تركيب المسرح، في مثل هذه الندوات يعمل على خلط الأوراق، وتغيير مضمون الرسالة التي يمررها البرنامج. ويبدو الحوار وفقاً لذلك أشبه بالمصارعة الحرة: مواجهات، تحرشات، الجيد هو الأكثر وحشية وشراسة.

لهذا كله لا يمكن اعتبار التلفزيون جهازاً محايداً، بالنظر لكونه خاضعاً للضغط التجاري، يرهن خضوعُه جميع العاملين فيه لضرورات عمله، ومن الصعب تبعاً لذلك أن يبدي أحد منهم أي مقاومة فردية، أو جماعية

لممارساته. ولذلك، فإن التلفزيون يجسد لدينا الانطباع بأن الشركاء الاجتماعيين فيه هم دمى لضرورة، دمى لبنية واضحة، أو خفية تتحكم بالمجال، والمجال هو «عبارة عن فضاء اجتماعي مشيد، مجال تفاعل للقوى، وداخل هذا المجال هناك المهيمنون والخاضعون للهيمنة، المجال هو أيضاً ساحة للصراع من أجل تغيير بنية المجال، أو الاحتفاظ بالوضع القائم».

فإذا أردنا أن نعرف ما الذي يقوله أي صحفي – أو أي مؤسسة إعلامية – يجب أن نعرف الموقع الذي يحتله هذا الصحفي داخل هذا الفضاء. أي معرفة القوة الخاصة التي تتمتع بها المؤسسة الصحفية التي يعمل فيها، والتي تقاس من بين محددات، وعوامل أخرى بوزنها الاقتصادي بنصيبها من السوق، وبوزنها الرمزي (وهو أمر يصعب قياسه كمياً). لكنّ الأوزان نسبية متغيرة، إذ يمكن لصحيفة ما ألاّ تفقد أي قارئ من قرائها، ومع ذلك تكون قد تغيرت بعمق، لأن مكانتها داخل الفضاء الكلي لمجالها لم تتغير.

غير أن ظهور التلفزيون بدل ذلك كله، ألقى مشكلة رهيبة على عالم الصحافة المكتوبة، وعلى عالم الثقافة بشكل عام. ويشبه بورديو المعلومات التي يقدمها التلفزيون بمعلومات الحافلة العامة: أشياء متشابهة، متجانسة، متماثلة، لا تصدم أحداً، ولا تمس التكوينات العقلية السائدة. فالتلفزيون يعمل على عدم القيام بثورات – لا الثورات الفعلية التي تزعزع القواعد المادية للمجتمع بالطبع – وإنما الثورات الرمزية التي ينهض بها عادة رجال القانون، والعلماء، والمبدعون، والأنبياء، وإذا ما حاولت أداة إعلامية مثل التلفزيون القيام بثورة رمزية «فإنني أؤكد لكم – يقول بورديو – أنه سيتم التعجيل بإيقافها، فالتلفزيون تمّ ضبطه بشكل تام وفقاً للبنى العقلية العامة».

فالجهاز الإعلامي، بالمفرد أو الجمع، يقوم أولاً وأخيراً على آحتكار الخبر واحتكار توزيعه، وصولاً إلى احتكار العقول التي تستقبله. إنه يتمتع بسلطة التحكم في أدوات التعبير العام، وبسلطة أن «تكون معروفاً أو لا تكون، أن تعبر إلى الشهرة العامة أو لا تعبر إليها، دون النظر إلى المؤهلات الفكرية». اللافت هنا هو أن الصحفيين، وهم فقراء ثقافياً، يسيطرون على مجالات تتجاوز كفاءاتهم، ولعل هذا ما يفسر ظاهرة عداء الصحفيين للثقافة. بالمقابل أضحى منتجو الثقافة شبه عاجزين عن الوصول إلى الحياة العامة دون المرور بالتلفزيون، في الوقت الذي لم يعد يقدم فيه سوى مواد ثقافية فظة، يتجسد نموذجها في المشاهد السريعة، والميول الاستعراضية، والشرائح المقتطعة من الحياة.

ولكي نفهم طبيعة علاقة القوى القائمة بين المؤسسات المختلفة، وندرك المدى الذي تتحكم فيه هذه العلاقة، حتى في الشكل الذي تأخذه هذه التفاعلات، ينبغي الأخذ في الاعتبار «وضع هذه المؤسسات داخل الفضاء الصحفي، لأن جميع الممارسات التي تعلن على شكل مبادئ، أو قواعد أخلاقية، هي إعادة ترجمة لبنية، لتركيب المجال، من خلال فرد يحتكر موقعاً معيناً من هذا الفضاء». يشير بورديو بالأسماء إلى أصحاب محطات التلفزة، ويدعو علماء الاجتماع إلى دراستها ومحاصرتها، بقدر ما يطالب بإنتاج سياسة ثقافية مقاومة، أحد وجوهها مثلاً، أن يرفض الصحفيون دعوة بعض الزعماء السياسيين إلى معاداة الأجانب وذلك بتجاهلها، وعدم الخوض في نقاشها. فهذه «أكثر كفاءة من ادعاءات دحضها». كما يناشد، باسم الديمقراطية، رجال الثقافة الجادة بعدم اللهاث وراء

«نسبة الإقبال»، بغية الحصول على شروط جيدة للتوزيع والانتشار. يعطي بورديو في النهاية كتاباً خلاقاً في تطبيق مفاهيم المعرفة الاجتماعية، ويقدم نصاً أخلاقياً - معرفياً بامتياز.

ممدوح عزام

تنويه

نرجو التنويه إلى أن أرقام سونيتات الشاعر بابلو نيرودا المنشورة في العدد السابق (٧٩) قد سقطت بسبب خلل فني. ولا يخفى على القارئ أن كل سونيتة تتكون من ١٤ سطراً. نعتذر من الشاعر طاهر رياض ومن القراء عن هذا الخلل.